Nicht für den Austausch

Deutsche Philologie

Studien zum Prosastil Clemens Brentanos

Ein Beitrag zur Wesensbestimmung romantischen Formwillens

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Doktorgrades
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

vorgelegt von

JOHANNES PRADEL
aus Wohlau

1939

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätte Halle (Saale), Dölauer Straße 14

Deutsche Philologie

Studien zum Prosastil Clemens Brentanos

Ein Beitrag zur Wesensbestimmung romantischen Formwillens

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung des Doktorgrades
bei der Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

vorgelegt von

JOHANNES PRADEL
aus Wohlau

Breslau 1939

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätte Halle (Saale), Dölauer Straße 14

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

Referent: Professor Dr. Dr. Paul Merker

Korreferent: Dozent Dr. phil. habil. Wolfgang Jungandreas

Tag der mündlichen Prüfung: 13. April 1938

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Diese Arbeit erscheint gleichzeitig als selbständiges Buch innerhalb der Reihe „Junge Forschung", Untersuchungen zur Geistesgeschichte, herausgegeben von Dr. Otto Weise, im Akademischen Verlag Halle

INHALT.

Seite

Einleitung:
Literaturbericht — Thema — Methode 5

I. Der Stil des autonomen Ich 18

1. Voraussetzungen:
Der Godwi-Stil als „spontaner" Grundtyp . . . 18
2. Stimmung — Anschauung? 20
3. Steigerung des Wirklichkeitsverhalts 40
4. Unruhe 47
5. Spielerei und Ausstattung 64
6. Zusammenfassung:
Der Stil des autonomen Ich 79

II. Der Stil des literarischen Mimen . . . 86

1. Die Problemstellung:
Mythos und Mimesis 86
2. Sprechstil — Schreibstil 95
3. Sachdienlichkeit — Spracheffekt 109
4. Anschaulichkeit — Gefühlswertigkeit 131
5. Zusammenfassung:
Der mimische Stil 146

III. Der Stil des magisch-ergriffenen Ich . . 154
(Kritik und Einordnung der Röckmannschen Untersuchungen)

1. Das Problem des „alten Brentano" im Zusammenhang stilkundlicher Betrachtung 154
2. Röckmanns Ausdrucksbestimmungen am Stil des „Bitteren Leidens" 156
3. Zusammenfassung und Einordnung:
Der Stil des magisch-ergriffenen Ich 165

Literaturverzeichnis 168

Anmerkung:

Die Text-Beispiele sind, soweit nichts anderes vermerkt, nach der Brentano-Ausgabe von Schüddekopf zitiert.

Die Stellenangabe erfolgt unmittelbar im Anschluß an das Beispiel (XII, 1/173 = Band XII,1; Seite 173).

Im I. Teil der Arbeit ist die Angabe der Bandzahl unterblieben, da es sich dort (bis auf besonders bezeichnete Ausnahmen) durchweg um Beispiele aus Band V („Godwi") handelt.

Wo Text-Belege lediglich durch Stellenvermerk gegeben werden, erfolgt Zeilen-Angabe (81, 12 = Seite 81, Zeile 12).

Eigenheiten und Inkonsequenzen der Orthographie und Interpunktion wurden, wie in der Schüddekopfschen Ausgabe, unverändert übernommen.

EINLEITUNG:
LITERATURBERICHT — THEMA — METHODE.

Stilkundliche Forschungen zur romantischen Prosadichtung — insonderheit solche, die auf neueren methodologischen Erkenntnissen beruhen — sind bisher noch dünn gesät. Die meisten Untersuchungen dieser Art gelten abseitigen Einzelfragen und vermögen daher zur Erhellung des Gesamtproblems wenig beizutragen. Nur vereinzelt ist der Sprachstil führender Persönlichkeiten als Ganzes Gegenstand der Erörterung gewesen, obschon allein eine solche Gesamtdarstellung der formalen Vielseitigkeit und Wandelbarkeit, die den Romantikern zumeist eigen ist, gerecht werden kann. Auch für Brentano, der als Mensch und Künstler die Literaturwissenschaft bis in neuere Zeit hinein immer stark beschäftigt hat[1]), liegen Beobachtungen, die auf eine Erfassung der Gesamt-Physiognomie seines Prosa-Stils gerichtet sind, bisher kaum vor. Nur Teilgebiete des Brentanoschen Werkes haben eingehendere stilkritische Würdigungen erfahren, die zudem infolge unzulänglicher methodischer Grundlagen vielfach veraltet sind.

Ein sprechendes Beispiel dafür ist die Arbeit von Martin Pörner über „Die Entwickelung des bildlichen Ausdrucks in der Prosa Klemens Brentanos“[2]), die sich im wesentlichen darauf beschränkt, die metaphorischen Sprachformen nach den Herkunftsbereichen der Vergleichsgegenstände aufzuzeigen. Daß bei einem derart primitiven Verfahren tiefere und wesentliche stilkundliche Erkenntnisse nicht zu gewinnen sind, liegt auf der Hand. Die

---

[1]) Vgl. Otto Mallon: Brentano-Bibliographie. Berlin 1926.
Ernst Martin: Neue Brentano-Literatur. Die Literatur. 26. 1923. S. 659 ff.
Felix Scholz: Das wissenschaftliche Brentanobild der Gegenwart. ZfDB. 6. 1930. S. 98 ff.
Friedrich Seebaß: Clemens Brentano in der neueren Forschung. Ein Literaturbericht. GRom. Mon. schr. XIX, Heft 9/10. 1931.
[2]) Diss. Greifswald. 1911.

Pörnerschen Ergebnisse können daher der modernen Stilforschung kaum mehr als ein Inventarium der wichtigsten Vergleiche und Metaphern in Brentanos Prosadichtung bedeuten, das zudem wegen seiner Ordnung nach nicht-ästhetischen Gesichtspunkten nur sehr bedingt auswertbar ist.

Von den Schaffensperioden des Dichters haben die Frühwerke bei der Sprachstilkunde bislang die geringste Beachtung gefunden. Immerhin liegt hier wenigstens eine bedeutende Einzel-Untersuchung vor: im 3. und 4. Abschnitt seiner Säkularstudie zu Brentanos „Ponce de Leon" bietet Gustav Roethe[3]) ungemein scharfsinnige, für die Erkenntnis des romantischen Sprachstils grundlegende Beobachtungen zum geistigen Ursprung und den sprachlichen Erscheinungsformen des Brentanoschen Wortspiels. Außer dieser Arbeit sind Versuche zu einer eingehenden Charakteristik des frühen Prosastils nicht mehr unternommen worden. Bei der Wertung der Sprache des bedeutendsten erzählenden Jugendwerkes, des „Godwi", ist man über gelegentliche Betrachtungen allgemeiner Art nirgends hinausgekommen. Auch Kerrs[4]) Studie über diesen Roman vermag stilkundlich mit einigen zusammenfassenden Aperçus keinerlei handfeste Erträge zu bieten. Greifbarer sind schon die Feststellungen Hunkelers, der im Rahmen seiner Arbeit über Brentanos religiöse Entwickelung[5]) auch eine stilkritische Kennzeichnung der Früh-Prosa versucht, obschon auch hier, wie sich zeigen wird, Korrekturen erforderlich sind.

Das Hauptinteresse der Stilforschung ist eindeutig Brentanos Märchendichtung zugewandt. Schon Guido Görres hat im Vorwort zu seiner Märchenausgabe[6]) sehr treffende Bemerkungen zur Brentanoschen Märchensprache gemacht, die freilich in diesem Rahmen über All-

---

[3]) Gustav Roethe: Brentanos „Ponce de Leon", eine Säkularstudie. Abhandl. d. Königl. Gesellsch. d. Wissensch. z. Göttingen. Phil.-hist. Klasse. N.F.V., Nr. 1. Berlin 1901.

[4]) Alfred Kerr: Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik. Berlin 1898. — Vgl. S. 22 f. u. 86 f.

[5]) Leodegar Hunkeler: Clemens Brentanos religiöser Entwickelungsgang. Diss. Freiburg — Schw. Sarnen 1915.

[6]) Die Märchen des Clemens Brentano. Stuttgart/Tübingen 1846 bis 47. — Vgl. S. XXVI f. u. XLVI f.

gemeines nicht hinausgehen können. Ein erster Ansatz zu näherer Untersuchung liegt in Schellbergs Dissertation über das Gockel-Märchen vor[7]), die innerhalb einer Vergleichung der zwei Fassungen auch sprachstilistische Einzelzüge notiert. Der gleiche Versuch wird später auf ausschließlich stilkritischer Grundlage von Streit[8]) durchgeführt. Außer einem eingehenden, durch zahlreiche Beispiele belegten Vergleich der ursprünglichen und erweiterten Gestalt des „Gockel" werden auch die beiden Fassungen des „Fanferlieschen" kurz gegenübergestellt. Leider wertet diese Arbeit das ungemein reichlich und sorgfältig zusammengetragene Material nicht voll aus, da die Ergebnisse der Stil-Analyse kaum irgendwo in höheren ästhetischen Kategorien zusammengefaßt werden. Auch die Stilbetrachtung, die Gertrud Larfeld in ihrer Arbeit über das Klopfstock-Märchen anstellt[9]), dringt, trotz mancherlei feinsinniger Beobachtungen, über eine rein analytische Bestandsaufnahme der wichtigsten Sprachformen nur selten hinaus. Während sich die genannten Untersuchungen im wesentlichen auf einzelne Märchen beschränken, versuchen zwei neuere Arbeiten eine stilistische Gesamterfassung der Brentanoschen Märchendichtung. Eine Studie von Ilse Mahl „Der Prosastil in den Märchen Clemens Brentanos"[10]) faßt den Begriff des „Stils" allerdings sehr weit und geht nur in einem Kapitel auf den eigentlichen Sprach-Stil ein. Eine wesentliche Bereicherung oder vertiefende Auswertung der von Streit und Larfeld gewonnenen Ergebnisse wird dabei kaum erreicht, insonderheit deshalb, weil auch diese Untersuchung sich in methodisch veralteten Bahnen bewegt und es bei gelegentlichen Ansätzen zu einer höheren, synthetischen Stilbestimmung bewenden läßt. Den einzigen methodischen

---

[7]) Wilhelm Schellberg: Untersuchung des Märchens „Gockel, Hinkel und Gackeleia" und des „Tagebuchs der Ahnfrau" von Clemens Brentano. Diss. Münster 1903. — S. 17 ff.

[8]) Ludwig Streit: Untersuchungen zum Stil der Märchen Clemens Brentanos. Diss. München 1910.

[9]) Gertrud Larfeld: Clemens Brentanos „Märchen vom Schulmeister Klopfstock und seinen fünf Söhnen". Diss. Marburg 1921. — S. 53 ff.

[10]) Germanische Studien. Heft 110. Berlin 1931.

Vorstoß, der in diesem Sinne in der stilkritischen Wertung der Brentano-Märchen bisher unternommen wurde, hat Karl Glöckner versucht[11]). Seine Dissertation, die nach Abschluß des größten Teils der vorliegenden Arbeit erschien, beschäftigt sich zwar nur teilweise mit spezifisch sprachstilistischen Fragen, bestätigt dabei aber in mancherlei Beziehung die Richtigkeit unserer folgenden Beobachtungen und des Weges, den wir zu gehen beabsichtigen.

Brentanos Alters-Stil, wie er uns in den religiösen Schriften entgegentritt, hat eine gründliche Wertung bisher nur in der Untersuchung von Franz Röckmann erfahren[12]), die hier nur kurz genannt sei, da eine eingehende kritische Würdigung im letzten Teil unserer Arbeit erfolgt.

Der vorstehende Literaturbericht mußte notwendig summarisch gehalten sein. Soweit wichtig, wird im Verlaufe der folgenden Erörterungen auf einzelne der angeführten Schriften noch näher eingegangen werden.

*

Die vorliegende Arbeit wagt den bisher noch nicht unternommenen Versuch, Brentanos Prosastil als Gesamt-Phänomen zu werten. Das besagt freilich nicht, daß sie eine restlose Erfassung sämtlicher Stilmerkmale erbringen werde oder auch nur anstrebe. Das Bild der Brentanoschen Sprache liegt in einer derart bunten und verwirrend schillernden Mannigfaltigkeit vor uns, daß selbst eine umfangreiche wissenschaftliche Untersuchung, würde sie es auf eine erschöpfende Darstellung anlegen, hoffnungslos im Einzelnen ersticken müßte, geschweige denn ein so begrenztes Unternehmen wie die vorliegende Studie. Was in diesem Rahmen versucht werden kann und soll, ist

1. ein Herauskristallisieren der für die Physiognomie des Stil-Ganzen konstitutiven Grundwerte;

---

[11]) Karl Glöckner: Brentano als Märchenerzähler. Diss. Köln 1937.

[12]) Franz Röckmann: Stilkundliche Untersuchung und geistesgeschichtliche Einordnung des „Bitteren Leidens" von Klemens Brentano. Diss. Münster 1934.

2. eine Deutung der gewonnenen Werte durch Zusammenordnung unter höheren Prinzipien.

Die drei Hauptteile der Arbeit gehen je nach der Lage des entsprechenden Problems und der einschlägigen Forschung verschieden vor. Der erste Teil unternimmt eine Herausarbeitung der „spontanen", unbedingt individuellen sprachlichen Grundäußerung durch Untersuchung des Godwi-Stils. Im zweiten Teil wird an Hand stilkritischer Beobachtungen zur Märchensprache eine grundsätzliche Kritik an der bisher herrschenden Auffassung vom Wesen der Brentanoschen Märchendichtung versucht, während der letzte Teil sich im wesentlichen auf eine Einordnung der in Röckmanns stilkundlicher Würdigung des „Bitteren Leidens" gewonnenen Ergebnisse beschränken kann. Daß trotz dieser Untersuchung hier noch einmal näher auf jenen Altersstil Brentanos eingegangen wird, scheint mir aus zwei Gründen Bedürfnis: einmal besteht an einigen Stellen Anlaß zu Kritik und Ergänzung der Röckmannschen Ausführungen; zum anderen gehört dieser besondere Spätstil wesentlich zur Gesamt-Erscheinung der Brentanoschen Prosasprache, seine Deutung und Einordnung somit zur Rundung der vorliegenden Arbeit.

Die Begrenzung unseres Themas auf die Bestimmung dreier Grundtypen des Brentanoschen Sprachstils gründet sich nicht allein auf die besondere Vielfältigkeit des Gegenstands und die Enge des Raumes, der uns für seine Erfassung zu Gebote steht; sie geschieht überdies aus der grundsätzlichen Einsicht in die Grenzen der Stilkunde schlechthin, von der schon Hermann Petrich in seinen „Drei Kapiteln vom romantischen Stil"[13]) erkennen mußte, daß sie zu denjenigen Forschungen gehöre, „welche durch ihre eigene Natur dazu verurteilt sind, niemals ganz fertig zu werden, welche, treten sie in dem Gewand eines Buches auf, das „kann fortgesetzt, kann ergänzt werden" überall am Rande tragen".

*

[13]) Leipzig 1878. — S. VI.

Die folgenden Stiluntersuchungen bewegen sich methodisch auf den Wegen, die Wilhelm Schneider in seinem Buche „Ausdruckswerte der deutschen Sprache“ [14]) und einer Reihe kleinerer Schriften gewiesen hat. Diese Abhängigkeit sei um so freimütiger zugegeben, als jene Methode nicht einfach aus Ratlosigkeit als billige Schablone übernommen, sondern nach den langen und fast entmutigenden Um- und Irrwegen, die heute keinem Stilforscher erspart bleiben, als die praktisch verwertbarste und ergiebigste erkannt wurde. Zu ihrer Begründung und Erläuterung bedarf es eines kurzen Blickes auf die methodische Entwickelung und Lage der Sprachstilforschung überhaupt.

Die Anfänge einer exakten Sprachstilkunde fallen in jene, namentlich durch Scherer inspirierte, Epoche der Literaturwissenschaft, die die Wertung der künstlerischen Form des Dichtwerkes fast ausschließlich unter ästhetischen Gesichtspunkten vornahm. Mit dem Rüstzeug fester Termini und ästhetischer Maßstäbe, die aus einer langen, letztlich in der antiken Rhetorik und Poetik begründeten Tradition überkommen waren, suchte man auch die dichterische Sprache zu erfassen, indem man durch eingehende Analyse ihre grammatischen Formen und stilistischen Kunstmittel registrierte und deren poetische Bedeutung feststellte. Außer vereinzelten Untersuchungen wie Hermann Petrichs Studie zum romantischen Stil [15]), die in ganz erstaunlicher Weise bereits den geistesgeschichtlichen Versuch unternimmt, „die sprachlichen Erscheinungen der romantischen Schule zu einem stilistischen Charakterbilde ihres Wesens zusammenzufassen“ [16]), drang und strebte diese Forschung über die Ebene des Philologisch-Ästhetischen nicht hinaus.

---

[14]) Leipzig/Berlin 1931 (im folgenden als „Ausdruckswerte“ zitiert). — Vgl. ferner Wilh. Schneider: Kleine deutsche Stilkunde. Leipzig 1929. — Deutsche Kunstprosa. Leipzig 1931. — Nomen und Verbum als Ausdruckswerte für Ruhe und Bewegung. ZfDkde. 1925. S. 705 ff. u. 771 ff.

[15]) H. Petrich: Drei Kapitel vom romantischen Stil. Ein Beitrag zur Charakteristik der romantischen Schule, ihrer Sprache und Dichtung, mit vorwiegender Rücksicht auf Ludwig Tieck. Leipzig 1878.

[16]) Ebd. S. 5.

Erst mit dem mächtigen Aufkommen der geisteswissenschaftlichen Richtung der Literaturwissenschaft seit Dilthey, mit ihrem Willen zur synthetischen Zusammenordnung der Einzelheit zur Einheit, mit ihrer Neigung zur Typenbildung hat auch die Sprachstilforschung neue Antriebe und Ziele gewonnen. Sah die Stilistik der Scherer-Schule ihren wissenschaftlichen Zweck im rein Ästhetischen erfüllt, so wertete die geisteswissenschaftlich orientierte Stilforschung das Kunstwerk als Ausdruck eines individuell und darüber hinaus zeitlich bedingten Formwillens, den zu ergründen ihr höchste und — wie die Entwicklung leider zeigte — einzige Aufgabe bedeutete. Denn so sehr jene neue Richtung eine Bereicherung und Vertiefung der stilkundlichen Einsicht in das Sprachkunstwerk erbrachte, die Stilforschung als solche wurde durch sie in ein äußerst gefährliches Stadium geführt. Wie die literarische Geisteswissenschaft ganz allgemein in ihrem Drang zur Synthese die Erfassung der Einzelerscheinungen zu unterschätzen geneigt war, glaubte sie auch im Bereiche des Sprachstils auf die Analyse weitgehend verzichten zu dürfen. Abgesehen davon, daß der alte Begriff des Stils seine bestimmte, rein formale Bedeutung in der geisteswissenschaftlichen Auffassung mehr und mehr einzubüßen begann und formal-sprachliche Züge damit als Kriterien des künstlerischen Ausdrucks ohnehin in den Hintergrund traten, wurden zumeist nur wenige charakteristische Einzelmerkmale der Sprache zusammengetragen, die, obwohl sie hätten Ausgangspunkt sein sollen, zur Bestätigung der aus einer großzügigen Zusammenschau gewonnenen Grundtypen und Oberbegriffe dienen mußten.

Wohl nichts offenbart das Faszinierende und Fragwürdige dieser Forschungsart zugleich so eindrücklich wie Strichs „Deutsche Klassik und Romantik“ [17]). Bei aller Schärfe der Beobachtung, bei aller Tiefe der Deutung, bei aller Prägnanz der Formulierung läßt sich nicht übersehen, daß der kühne Gedankenbau dieses Werkes auf allzu schwachen Füßen steht. Nicht nur, daß man die absolute

[17]) Fritz Strich: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. Berlin 1928.

Gültigkeit der von Strich aufgestellten Typen längst hat erschüttern können, auch seine Begriffspaare als solche entbehren oft der Festigkeit, Bestimmtheit und Eindeutigkeit, weil sie nicht aus gründlicher analytischer Untersuchung gewonnen sind, sondern mehr oder weniger aus einer intuitiven Schau. Hinzu kommt, daß Strich den äußerst problematischen Versuch macht, die Wölfflinschen Grundbegriffe, obschon diese rein ästhetische Kategorien darstellen und zudem primär auf die Erfassung der optisch-sinnlichen Gegenstände der Kunstwissenschaft gerichtet sind, innerhalb einer geisteswissenschaftlich orientierten Untersuchung auf die Dichtung zu übertragen. Die dadurch notwendig werdende Anwendung metaphorischer Termini läßt natürlich die Begriffe noch stärker zerfließen.

Die Gefährdung der Sprachstilkunde durch die geisteswissenschaftliche Literaturforschung ist sehr bald erkannt worden. Neben psychologisch begründeten Einwänden, die als Grundlage für ein In-Beziehung-Setzen stilistischer und geistig-seelischer Eigenheiten zuvörderst die sprachstilistische Einzeluntersuchung forderten[18]), hat namentlich Oskar Walzel in seinem grundlegenden Werk „Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters“[19]), reiche Erfahrungen aus langer eigener Forscherarbeit nutzend, vor voreiliger Synthese bei der Erfassung dichterischer Form gewarnt und ist nachdrücklich für eine induktive Methode eingetreten, die von den Gegebenheiten der künstlerischen Gestalt ausgeht. Gerade Walzels Forderungen bedeuten, wie Petersen bemerkt, ein beachtenswertes „Anzeichen dafür, daß nach orgiastischen Spekulationen einer geistesgeschichtlichen Gründerzeit die ruhige Arbeit wieder in die neuerrichteten und großzügig erweiterten Hallen der Wissenschaft einziehen wird“[20]). Freilich ist Walzel nicht ohne weiteres jener ästhetisch-phänomenologischen Strömung innerhalb der literarischen Stilforschung zuzuord-

[18]) Vgl. Karl Schultze-Jahde: Zur Gegenstandsbestimmung von Philologie und Literaturwissenschaft. Ein methodologischer Versuch. 1928. — S. 128.

[19]) Berlin-Neubabelsberg 1924.

[20]) Julius Petersen: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig 1926. — S. 111/112.

nen, die sich sehr bald als Reaktion gegen die geisteswissenschaftliche Geringschätzung rein formal-stilistischer Erscheinungen und nicht zuletzt unter dem Eindruck des großen kunstgeschichtlichen Vorbildes Wölfflins geltend zu machen begann. Was Walzel mit dieser Richtung gemein hat, ist das Zurückgreifen auf das Rüstzeug der älteren ästhetisch-philologischen Stilistik; doch während die phänomenologische Forschung, mit vertieften Einsichten und höheren Ansprüchen freilich, gleich jener alten Schule über die Statuierung der rein ästhetischen Tatsachen nicht hinaus will, wertet Walzel die Erfassung der sprachstilistischen Formen lediglich als Vorarbeit und kennzeichnet das Stehenbleiben auf dieser Stufe als „niedere Mathematik“ [21]): er fordert eine „höhere Mathematik“, die über die Einzelerscheinungen hinaus das Wesen der künstlerischen Gestalt zu deuten sucht. Dabei lehnt er freilich jedes Bemühen ab, „von der niedern Mathematik der Gestaltbestimmung . . . sogleich Fragen des Gehalts aufzuwerfen“ [22]), und übt in diesem Zusammenhange scharfe Kritik an der psychologisch verfahrenden „Stilistik“ von R. M. Meyer und Elster [23]): „Ein wirklich schlagendes Beispiel für eine Forschungsweise, die dort ansetzt, wo das Kunstwerk zugunsten des Dichters den Augen des Forschers sich entzieht. Als ob gerade Stilistik die Aufgabe hätte, den Schaffenden eindringlicher zu betrachten als das Geschaffene.“ [24]) Was Walzel als letztes Ziel vorschwebt, ist eine Synthese der Forschungsmethoden und Ergebnisse Wölfflins und Diltheys: „Die rechte Mitte ergibt sich, wenn der Zusammenhang von Ausdrucksmöglichkeiten, wie sie Wölfflin erkannt hat, mit den Ausdrucksinhalten gesucht wird, die durch Dilthey bestimmt worden sind. Geistiges als Voraussetzung der Gestalt des Dichtwerks, die Gestalt des Dichtwerks als Ausdruck seines geistigen Inhalts gilt es zu nehmen . . .

---

[21]) Walzel: a. a. O. S. 185.
[22]) Ebd. S. 186.
[23]) Richard M. Meyer: Deutsche Stilistik. München 1913.
Ernst Elster: Prinzipien der Literaturwissenschaft. II. Band: Stilistik. Halle 1911.
[24]) Walzel: a. a. O. S. 186.

nur wer den Zusammenhang im Auge behält, bleibt bewahrt vor einseitiger Gehalts- und einseitiger Formästhetik“ [25]).

Bei aller Klärung und Besinnung, die die Stilkunde Walzels Erörterungen zu verdanken hat, befindet sich der Stilforscher methodisch heute immer noch in einer äußerst schwierigen und unsicheren Lage. Die meisten praktischen Sprachstiluntersuchungen — auch der größte Teil der obengenannten Brentano-Literatur — dringen über jene „niedere Mathematik“ der älteren philologisch-ästhetischen Forschung nicht hinaus und nehmen an den neueren methodologischen Auseinandersetzungen und Erkenntnissen keinerlei Anteil. Andere Arbeiten bauen sich auf eklektischem Wege eine eigene Methode zusammen, ohne zu bedenken, daß aus verschiedenartigem Einzelnen kein Ganzes wird. Nur ein verschwindend geringer Teil der sprachstilistischen Untersuchungen strebt nach methodischer Vertiefung und Einheit. Solchen Versuchen steht immer wieder die große Schwierigkeit im Wege, daß fast alle methodologische Erörterung der letzten Jahrzehnte das Problem nur theoretisch durchdacht hat, nicht aber an den Ausbau einer zielsicheren Methode für die angewandte Stilistik herangegangen ist. Auch Walzel läßt in diesem Punkte im Stich. Der einzig positive Versuch einer praktisch verwertbaren Stilforschungsmethode, der die grundlegenden Konsequenzen aus dem langen Ringen der literarischen Stilwissenschaft um ein fruchtbares Verfahren, die schon Walzel gezogen hatte, nutzt, scheint mir von Wilhelm Schneider unternommen zu sein.

Sein besonderes Verdienst liegt in zweierlei Richtung:

1. Schneider stellt ausdrücklich drei Stufen der Stiluntersuchung heraus: Erfassung der kennzeichnenden sprachstilistischen Einzelerscheinungen (Ausdrucksformen); zusammenfassende ästhetische Deutung dieser Formen durch Bestimmung ihres Ausdruckswertes; Zusammenfassung der Ausdruckswerte zu höchsten Ordnungsbegriffen. Während auf den beiden ersten Stufen mit rein ästhetischen Maßstäben gemessen wird,

[25]) Ebd. S. 15.

sind für die letzte Ordnung verschiedene Gesichtspunkte möglich. Das methodisch Wesentliche und Fruchtbare an diesem System ist, daß es durch die Aufstellung und rein ästhetische Begrenzung der zweiten Stilkategorie (Ausdruckswerte) einen Weg für die Erforschung jenes stets unklar gebliebenen Zusammenhangs zwischen den untersten sprachstilistischen Kategorien (Ausdrucksformen) und den höchsten Ordnungsbegriffen weist, auf dem ein Abirren von der als Grundlage unerläßlichen ästhetisch-phänomenologischen Betrachtungsweise bis zur ersten Synthese unmöglich ist. Die letzte Zusammenschau, die unter metaästhetischen Gesichtspunkten (Schneider nennt u. a.: literarischer Zeitraum, geistige Strömung, Menschen- und Künstlertypus, Volksstamm, Volk) erfolgt, ist dann auf Grund der bereits synthetisch gewonnenen, jedoch noch rein ästhetischen Werte der zweiten Stufe viel zuverlässiger möglich als unmittelbar von den durch Analyse erkannten sprachlichen Einzelerscheinungen der ersten Stufe aus.

2. Schneider hat für seine Oberbegriffe der zweiten Stufe (Ausdruckswerte) mit teils überkommenen, teils neugeprägten Formulierungen eine Reihe fester Termini aufgestellt und deren Bedeutungsgehalt durch Heranziehung beispielhafter Sprachformen genau zu bestimmen und zu umgrenzen versucht. Er ist damit an die Lösung einer Aufgabe herangetreten, die zu den dringlichsten und schwierigsten der Sprachstilforschung überhaupt gehört. Während sich für die Bezeichnung der einzelnen Stilformen und poetischen Ausdrucksmittel seit Beginn einer exakten Stilforschung sehr bald feste, allgemeingültige Formen, vorwiegend aus dem Erbe der antiken Rhetorik, herausbildeten, blieb die Definition des Stil-Ausdrucks lediglich auf eine Wiedergabe subjektiver Empfindungen beschränkt, die, mochte sie im einzelnen noch so treffend ausfallen, für eine wissenschaftliche Wertung unzulänglich ist. Die exakte Forschung benötigt eindeutige, objektiv gültige Begriffe. Nachdem sich die Übernahme kunstgeschichtlicher Kategorien als Mißgriff erwiesen hat, ist

die Notwendigkeit einer Bildung fester, individueller Ausdrucks-Begriffe für die Erfassung des Sprach-Kunstwerks um so dringender hervorgetreten. Schneider hat in der Aufstellung solcher Kategorien seine vornehmste Aufgabe gesehen. Wenn sein Versuch auch noch keine endgültige Lösung darstellen kann, er bleibt eine richtungweisende Tat der modernen Stilkunde. Wichtig ist, daß die Schneiderschen Ausdrucks-Begriffe lediglich Grundwerte angeben wollen, die, sind sie einmal festgelegt, eine feinere Nuancierung auch durch subjektive und metaphorische Umschreibungen keinesfalls ausschließen[26]).

*

Die nachstehende Stilwertung folgt in beiderlei Hinsicht dem Vorbild Schneiders:

1. Die Untersuchung geht von der Erfassung typischer sprachlicher Einzelerscheinungen zur Bestimmung wesentlicher Ausdruckswerte und erstrebt aus deren Zusammenschau eine Erkenntnis der treibenden Kräfte des Brentanoschen Formwillens.
2. Sie bedient sich dabei, soweit irgend angängig, der von Schneider aufgestellten Kategorien oder lehnt sich zumindest eng an diese an.

Bei aller Übereinstimmung im Grundsätzlichen vermochte ich Schneider in manchem Einzelnen nicht zu folgen. Solche Abweichungen sind an den jeweiligen Stellen vermerkt und begründet.

Ich bin mir bewußt, daß die Methode, nach der im folgenden vorgegangen wird, viele Angriffsflächen bietet. Schneiders Unternehmen selbst hat sich manche Korrektur gefallen lassen müssen[27]). Es wäre also ein Wunder, wenn der vorliegende Versuch einer praktischen Auswertung seiner Wegweisung nicht viel schärfere Rügen zu

---

[26]) In dem vorstehenden Überblick über die Entwickelung der Sprachstilforschung konnte nur eine gedrängte Zusammenfassung geboten werden. Einen eingehenden, gründlich orientierten Bericht „Zur Situation der Sprachstilforschung" gibt Gisela Jahn in der Einleitung ihrer „Studien zu Eichendorffs Prosastil". Diss. Berlin 1936.

[27]) Vor allem hat sein Werk durch Otto Behaghel eine scharfe — wenngleich nicht eigentlich verständnisvolle — Kritik erfahren (Litbl. 53. 1932. Sp. 217 f.).

gewärtigen hätte. Allein die Aufgabe, methodologische Erkenntnisse aus ihrer Verkapselung in rein theoretischer Diskussion zu lösen und, mögen sie der letzten Reife auch noch entbehren, in praktischer Forschung dienstbar zu machen und zu erproben, scheint mir im Bereiche der Sprachstilforschung heute schlechthin schon dringend genug, um jenes Risiko zu rechtfertigen.

I. DER STIL DES AUTONOMEN ICH.

1. Voraussetzungen: Der Godwi-Stil als „spontaner" Grundtyp.

Es wurde bereits gesagt: diese Arbeit versucht, innerhalb des vielgestaltigen Brentanoschen Werkes die für das Gesamtbild konstitutiven Ausdruckstypen der Prosasprache zu bestimmen. Bei einem solchen Unternehmen ist es wichtig, zunächst einmal diejenigen Äußerungsformen zu erkennen und aufzuzeigen, die am unmittelbarsten und tiefsten dem einmaligen und bleibenden Individualwesen des Schaffenden entspringen, das man wohl bei aller Wandelbarkeit und Anpassungsfähigkeit annehmen darf und muß. Nur auf diese Weise gewinnt man eine Grundlage und einen individuellen Maßstab für die Einordnung und Wertung der Wandelformen.

Es wäre nun verfehlt, diesen Grundtypus aus der Vielfalt der wirklichen Erscheinungen abstrahieren zu wollen; es handelt sich hier gerade um die Feststellung des tatsächlich Gestalt gewordenen spontanen Formwillens. In welcher Periode des Schaffens dieser urtümliche Individualausdruck zu suchen ist, wird selbstverständlich je nach dem Entwicklungsgang und den Kräften, die ihn bestimmen, verschieden sein. Bei Brentano scheint er mir am unmittelbarsten und reinsten im Frühwerk verkörpert zu sein. Man kann dagegen gewiß den Einwand erheben, daß gerade die frühen schöpferischen Äußerungen zumeist stark im Banne fremder Vorbilder konzipiert und geformt sind. Sicherlich trifft dies in der Regel zu — auch für Brentano; denn niemand wird leugnen wollen, daß gerade etwa beim „Godwi" eine ganze berühmte Ahnenreihe — voran „Werther" und „Wilhelm Meister" samt „Ardinghello", „William Lovell", „Lucinde" und nicht zuletzt Jean Paul — Pate gestanden hat. Trotz allem

aber scheint mir gerade dieser Roman des Zwanzigjährigen zugleich den tiefsten und zentralsten Bezirken seiner Eigen-Natur zu entstammen, und es ist sicherlich mehr als Herausgeberstolz, wenn Amelung in seiner Einleitung zum „Godwi“ [1]) meint, er sei „das Jugendwerk eines Dichters, der hier bereits alle Vorzüge und Schwächen seiner Poesie, ja sein ganzes Wesen offenbart“. Nichts an diesem Roman jedoch scheint mir so sehr spontaner Wesensausdruck zu sein wie die Gebärde seines Sprachstils. Denn obschon auch im Formalen Einflüsse aus der angedeuteten Richtung wirksam sind, wesentlich bestimmen sie höchstens Technik und Aufbau; die Sprache bleibt, bis auf gelegentliche Anklänge, unabhängig und eigenwillig. Gerade im Prosawerk Brentanos, dessen Stil — wie sich zeigen wird — in weitem Umfange wesentlich von überindividuellen Kräften mitgeformt wird, bedeutet das frühe Sprachstadium den einzig möglichen und fruchtbaren Ausgangspunkt für eine Untersuchung unserer Art und Absicht.

Aus dieser Frühzeit andere Werke als den „Godwi“ heranzuziehen, erschien mir deshalb nicht ratsam, weil sich neben diesem Roman unter den Erstlingen nur dramatische Versuche befinden, deren Sprache wohl Prosaform aufweist, jedoch von der Gattung her besonderen Gesetzen unterliegt und daher für uns ein weniger objektives Bild bietet.

*

Die folgende Untersuchung des Godwi-Stils beschränkt sich auf die ersten fünfzig Seiten des Textes. Da man ohne weiteres voraussetzen darf, daß die kennzeichnenden sprachlichen Ausdruckswerte eines größeren Werkes, das in kurzer Zeit entstand, auch in einem bestimmten Ausschnitt voll wirksam sind, kann eine solche Beschränkung kaum als Mangel empfunden werden, zumal sich dabei die Möglichkeit gründlicheren Eindringens bietet.

---

[1]) Ausgabe von Schüddekopf, Bd. V. S. VII.

2. Stimmung — Anschauung?

In Schillers Schrift „Über naive und sentimentalische Dichtung" wird Klopstock als ein „musikalischer" Dichter gekennzeichnet. Im Anschluß daran findet sich folgende erläuternde Fußnote: „Ich sage musikalischen, um hier an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst zu erinnern. Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemütes hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen . . ." [1]).

Schiller umreißt mit dieser Anmerkung trefflich die zweifache Ausdrucks-Funktion des Wortes: das, was wir etwa als seinen Bedeutungs- und Gefühls-Gehalt zu formulieren pflegen. Die Schillerschen Begriffe „plastisch" und „musikalisch" sind daher — wenngleich nicht immer in dem besonderen Schillerschen Sinne — von der späteren Ästhetik und Stilistik oft benutzt worden. Auch Schneider übernimmt sie in die Reihe seiner Stilkategorien.

Um diese Termini bei sprachstilistischen Untersuchungen tatsächlich fruchtbar anwenden zu können, bedarf vor allem der Begriff „musikalisch" der ganz bestimmten, vollinhaltlichen Sinngebung Schillers; d. h. die anfänglich stark zugespitzte Antithese „Gegenstand" — „Zustand des Gemütes" ohne „bestimmten Gegenstand" darf keinesfalls so verstanden werden, als ob es sich beim musikalischen Stil um reine Klang- also Wortleib-Wirkung handele. Schiller betont anschließend

---

[1]) Sämtl. Werke. Säkular-Ausgabe. XII, S. 209.

selbst, der Begriff beziehe sich nicht nur auf das, was „wirklich und der Materie nach" in der Poesie Musik sei, sondern auf alle ihre Effekte, die sie hervorzubringen vermöge, „ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beherrschen". Schneider weist treffend darauf hin, daß hier der Ton auf das Wort „beherrschen" zu legen sei. „Denn" — so führt er aus — „Sprache kann, im Gegensatz zu Musik, nicht daran vorbei, mit den Worten, sofern sie Konkretes aussagen, sinnliche Vorstellungen zu erwecken . . . Sinnliche Vorstellungen erweckt also auch der musikalische Stil; aber sie sind schwach und schließen sich nicht zu einprägsamen inneren Bildern zusammen; sie sind nicht ihrer selbst wegen da, sondern wegen ihrer Wirkung auf unser Gefühl. Sie erwecken Stimmungen und wollen nichts anderes, und darin eben gleichen sie den Ausdrucksmitteln der Musik, den Tönen" [2]).

In diesem Sinne also wollen die Begriffe im folgenden verstanden sein, auch wenn sie unter einem anderen Namen auftreten. Ich möchte nämlich aus dem grundsätzlichen Bestreben, bei der Benennung von Stilwerten in dieser Arbeit auf metaphorisch gebrauchte, anderen kunstwissenschaftlichen Disziplinen entliehene Termini zu verzichten, an Stelle von „musikalisch" und „plastisch" die Bezeichnungen „stimmungerregend" und „anschaulich" einführen, die zwar weniger handlich, traditionsgeheiligt und pointiert sind, dafür aber handfester, naheliegender und unmißverständlicher.

Stimmung — Anschauung? Diese Kapitelüberschrift will knapp unsere Fragestellung umreißen: handelt es sich beim frühen Prosastil Brentanos, wie er uns im „Godwi" entgegentritt, um eine Sprache, die wesentlich Stimmung erregt oder Anschauung vermittelt? — genauer gesagt: wo auf der Skala zwischen den gegensätzlichen Werten

---

[2]) Ausdruckswerte, S. 190. — Angesichts dieser Erläuterung ist es um so unverständlicher, weshalb Schneider jene Ausdruckswerte „plastisch" und „musikalisch" in die Gruppe der Stilkategorien einordnet, die von den Beziehungen der Worte zueinander bestimmt werden. M. E. beruhen diese Werte im wesentlichen auf dem Verhältnis der Worte zum Aussage-Gegenstand. Innerhalb dieser Arbeit werden sie jedenfalls in diesem Zusammenhang begriffen.

Stimmung und Anschauung liegt die spezifische Ausdrucks-Nuance des Godwi-Stils?

*

Hunkeler[3]) hat in seiner Stilbetrachtung Brentanos Jugend-Stil folgendermaßen gekennzeichnet: „Wir vermissen nämlich völlig die Abstraktion, die logischen Begriffe, alles wird Bild, Ton und Farbe. Der Autor und seine Helden denken und reflektieren wenig, sie sehen, fühlen, empfinden nur. Auch die tiefste Idee wird greifbar, sie wird nicht so sehr verstanden als erfahren, geschaut, gefühlt. Mit einem Wort: Brentanos Stil ist durchaus sensualistisch."

Man wird diese Sätze, abgesehen von einigen vorschnellen Verallgemeinerungen und Übertreibungen („vermissen völlig die Abstraktion" — „sie sehen, fühlen, empfinden nur" — „Idee wir greifbar"), nicht grundsätzlich widerlegen können. Trotzdem erscheint mir der zusammenfassende Begriff „sensualistisch" als Stil-Kennzeichnung unzulänglich, wenn nicht gar irreführend. Gewiß trägt Brentanos frühe Dichtung sensualistische Züge; doch Sensualismus ist ebenso ein Stilmerkmal seiner Märchen wie seiner religiösen Altersschriften, und trotzdem hat etwa das „Bittere Leiden" mit dem „Godwi" stilistisch kaum noch etwas Wesentliches gemein. „Sensualismus" ist also als Stilbegriff viel zu allgemein und für eine präzisere Bezeichnung in unserem Falle untauglich. Er vereint gerade das, was ich im folgenden als zwei wesentliche polare Ausdruckswerte zu scheiden mich bemühe, als stimmungerregenden und anschaulichen Stil, m. a. W. als Sensualismus, der auf dem Wege über Gefühl und Empfindung des Dichters in der Sprache zur Wirkung gelangt, und als solchen, der unmittelbar (soweit das überhaupt möglich ist) in der Darstellung Ausdruck findet. Ein Vergleich soll diesen Unterschied verdeutlichen. Ich stelle im folgenden den Anfang des ersten Briefes aus dem „Godwi" und ein kurzes Textstück der „Chronika" nebeneinander:

[3]) Clemens Brentanos religiöser Entwicklungsgang. Diss. Freiburg — Schw. Sarnen 1915. S. 22.

„Godwi“

Schloß Eichenwehen.
Hu! es ist hier gar nicht heimisch, ein jeder Federstrich hallt wieder, wenn der Sturm eine Pause macht. Es ist kühl, mein Licht flackert auf einem Leuchter, der aus einem in Silber gefaßten Hirschhorne besteht. In dem Gemache, in dem ich sitze, herrscht eine eigene altfränkische Natur, es ist, als sey ein Stück des funfzehnten Jahrhunderts bey Erbauung des Schlosses Eichenwehen eingemauert worden, und die Welt sey draußen einstweilen weiter gegangen. Alles, was mich umgiebt, mißhandelt mich, und greift so derb zu wie ein Fehde-Handschuh. Die Fenster klirren und rasseln, und der Wind macht ein so sonderbares Geheule durch die Winkel des Hofes, daß ich schon einigemal hinaussah, und glaubte, es führen ein halb Dutzend Rüstwagen im Galopp das Burgthor herein. (V, 7)

„Chronika“

Nun richtete ich mich in meinem Bettlein auf und schaute in meinem Gemache umher, das hatte aber Fenster rings herum und war in einem Sommerhäuslein des Gartens. Links stand der Mond noch blaß am Himmel wie das lauterste Gold . . . Da ließ ich die Augen fröhlich in der Kammer umherschweifen und sah auf dem Schemel ein neues Gewand liegen, das mir mein gütiger Herr und Ritter Veltlin von Türlingen am Abend im Dunkeln hatte herauftragen lassen, und konnte ich meine Begierde nun nicht länger zurückhalten, sprang auf von meinem Lager und legte diese Kleider nicht ohne Thränen des Dankes an. Es war dies aber ein feines blaues Wamms um die Lenden gefaltet und gestutzet, und roth und weißes Beinkleid von ländischem Tuch, auch stumpfe Schuh und eine schwarze Kogel mit einer blauen Feder, nicht zu vergessen, ein Hemmet von weißem Hauslinnen, am Halse bunt genäht und gekrauset, dergleichen ich vorher nie getragen. (Ausgabe 1852. Bd. 4. S. 4 ff.)

Es muß bemerkt werden, daß die beiden Beispiele nicht unter dem Gesichtspunkt möglichst starker Ausgeprägtheit ihrer stilistischen Eigenart gewählt wurden (man könnte mühelos wesentlich krassere Belege beibringen), sondern mit Rücksicht auf die gewisse Ähnlichkeit ihres Objekts. Trotzdem werden im Hinblick auf das Verhältnis von Wort und Aussage-Gegenstand schon aus diesen Proben ohne weiteres zwei Stufen sprachlichen Ausdrucks offenbar:

Die Sprache des Godwi-Abschnittes erregt in erster Linie Stimmung. Man spürt die besondere Atmosphäre dieses Burggemachs eines Landedelmannes (Raum, Beleuchtung, Geräusche, Temperatur usw.) vollkommen, ohne daß der Vorstellung bestimmte, deutlich greifbare Gegenstände in größerer Zahl geboten werden. Selbst die Worte

zur Bezeichnung der wenigen konkreten Einzeldinge (Licht, Leuchter, in Silber gefaßtes Hirschhorn u. a.) tragen mehr als Assoziations- und Stimmungsträger zur Verdichtung der Atmosphäre bei, als daß sie Dingliches anschaulich machen. Kurzum: nicht der Bedeutungsgehalt der Worte tut in diesem Stil die wesentliche Wirkung, sondern ihr Gefühlswert.

Demgegenüber steht die Sprache des Chronika-Textes vorwiegend im Dienste der Anschaulichkeit. Sie zielt ab auf eine klar beschreibende, charakterisierende Wiedergabe konkreter Wirklichkeit (vgl. die genauen Orts-, Form-, Farb- und Material-Bezeichnungen). Sie will ihr Objekt „treffen". Das Wort wirkt hier zuvörderst durch seinen bestimmten, fest umgrenzten Bedeutungsgehalt auf die sinnliche Vorstellungskraft des Lesers; seine Ausstrahlungen auf das Gefühl treten zurück. (Daß die Wirkung der Gefühls- und Stimmungswerte nie ganz ausgeschaltet ist und selbst im ausgesprochen anschaulichen Stil stets als unwägbare, jeden Leser oder Hörer verschieden stark berührende Kraft mitschwingt, liegt im Wesen der Sprache und ihrer Entwickelung begründet. Für uns kommt es hier jedoch nur auf die Feststellung der tatsächlich konstitutiven Stilelemente an.)

Wir fragen: Kann das zum Vergleich zitierte Beispiel aus dem „Godwi" als bezeichnend für dessen Stil gelten? — m. a. W. kommt der Godwi-Sprache jene stimmungerregende Kraft als wesenhafter Ausdruckswert zu?

Bleiben wir vorerst einmal einen Augenblick bei der Gegenprobe: besitzt der „Godwi" wesentliche Stilelemente der Anschaulichkeit? Zunächst ist daran zu erinnern, daß in diesem Roman die Welt wirklichen, konkreten Seins und Geschehens als Aussage-Gegenstand stark hinter rein geistigen Bezirken, Gedanken, Reflexionen, Gefühlen zurücktritt. Eine lediglich äußerliche Mengenvergleichung ergibt, daß von den insgesamt über 1500 Textzeilen, die unsere Untersuchung erfaßt, nur etwa 500 ein konkretes Objekt wiedergeben, also ein knappes Drittel. Hunkelers Urteil: „Der Autor und seine Helden denken und reflek-

tieren wenig, sie sehen, fühlen, empfinden nur“[4]) ist also zumindest schief: die Menschen im „Godwi“ denken, reflektieren, fühlen und empfinden sehr viel, sie sehen, hören, handeln, kurzum erleben in der Welt der sinnlichen Wirklichkeit verhältnismäßig wenig. Reale Dinge und Vorgänge werden in der Regel knapp abgetan, um bald wieder in überströmender Breite Empfindungen, Gedanken, Sentenzen, Spekulationen geben zu können. Dafür einige Beispiele:

> Ich bin in der Burg irgendeines Landedelmannes, das merk'st du wohl, und fühle nur zu sehr, wie . . . usw. (9)
>
> sie hatte sich, wie die Liebe, sanft über mich herab gebogen, und nun konnte ich ohne Kühnheit die Thräne des Abschieds von ihrer Wange küssen — seltsam süßer Widerspruch von Gefühlen . . . usw. (11)
>
> Ich saß auf meinem Pferde, die Regentropfen schlugen mir um die Nase, und der schwache Donner weckte mich aus dem Seelenschlummer, in den ich versunken war. Wir können uns durch innen von außen verhüllen . . . usw. (12)
>
> Ich gab meinem Pferde die Sporen, und so schnell bin ich lange nicht geritten, außer mir flogen die Gegenstände wie Augenblicke vorbey, in mir drehten sich langsam die Begriffe . . . usw. (14)
>
> Ich klopfe; herein! Ein niedliches Mädchen von achtzehn Jahren hüpft mir entgegen, sie entschuldigt die Abwesenheit ihres Vaters, ich meinen Anzug. Sie setzt sich in den Erker, ich mich ihr gegenüber, auf kleine steinerne Bänke, die in der Mauer angebracht waren.
> Sie. Wollen Sie Licht, es ist schon Abend.
> Ich. Es ist nicht Abend in uns, wenn es Abend außer uns ist . . . usw. (18)

Wird schon durch den geringen Raum, der solchen Wirklichkeitsberichten im „Godwi“ zukommt, die Möglichkeit anschaulicher Darstellung beschränkt[5]), so geschieht dies noch in weit höherem Grade durch die Beschaffenheit der Sprache selbst.

Eines der wichtigsten Mittel des anschaulichen Stils ist das das Substantiv oder Verb nuancierende Beiwort. Ich ziehe einmal die Adjektiva und Adverbia zweier Textseiten (26/27), die im wesentlichen reale Vorgänge berichten, heraus:

---

[4]) a. a. O. S. 22.

[5]) Damit soll nicht gesagt sein, daß Knappheit und Anschaulichkeit einander grundsätzlich ausschließen. Die Kleist'sche Prosa z. B. besitzt beide Ausdruckswerte zugleich in hohem Maße.

heiter	jung	fein
prachtvoll	schnell	ungehalten
schnell	arm	schnell
schrecklich	sonderbar	böse
groß	heimlich	naseweise
recht	sonderbar	verbindlich
lieb	sanft	leicht
schön	heiter	alt
glücklich	schön	edel
arm	schweigend	krank
beohrfeigt	sonderbar	

Auffällig ist zunächst die geringe Zahl, in der die Wortklasse vertreten ist: auf insgesamt fast 700 Wörter entfallen nur 32 Beiwörter, also knapp 5 %. Noch aufschlußreicher ist ein Blick auf ihre Bedeutungen. Er zeigt zweierlei:

1. Der Bedeutungsgehalt ist (bis auf ganz vereinzelte Ausnahmen) sehr weit und farblos, vermag also besondere, einmalige Eigenschaften nicht zu bezeichnen.
2. Unter den 32 Wörtern finden sich verhältnismäßig wenige Konkreta.

Ganz ähnliche Feststellungen lassen sich bei einer Untersuchung der Substantiva und Verba machen. Aus alledem geht hervor, daß die wirksamsten Sprachmittel anschaulicher Darstellung dem Stil des „Godwi" abgehen. Doch lassen wir's mit solcher negativen Ausdrucks-Bestimmung genug sein.

Wo liegen die positiven sprachlichen Elemente, die den spezifischen Ausdruckswert des Godwi-Stils auf der Achse zwischen dem Begriffspaar Stimmung—Anschauung ausmachen?

An dem zum Vergleich mit dem Chronika-Text herangezogenen ersten Beispiel erkannten wir bereits eine ausgesprochen stimmungerregende Wirkung der Sprache, welche die Worte vermöge ihres Gefühlsgehalts als Stimmungs- und Assoziations-Träger ausstrahlen. Wir können in diesem kurzen Abschnitt eine ganze Reihe solcher Worte finden: Schon die Ortsbezeichnung „Schloß Eichenwehen" läßt einen stimmungsstarken Grundakkord aufklingen, die Tonart gleichsam, der auch die übrigen Töne Ouvertüre angehören: Hu! — hallt — flackert — Hirschhorn — altfränkisch — Fehde-Handschuh — klirren —

rasseln — sonderbares Geheule — Winkel — Rüstwagen usw.

Zugleich weist uns diese Textprobe auf ein anderes in hohem Grade Stimmung und Atmosphäre schaffendes Sprachmittel: die Metaphorik.

> wenn der Sturm eine Pause macht
>
> es ist, als sey ein Stück des funfzehnten Jahrhunderts bey Erbauung des Schlosses Eichenwehen eingemauert worden, und die Welt sey draußen einstweilen weiter gegangen
>
> Alles, was mich umgiebt, mißhandelt mich, und greift so derb zu wie ein Fehde-Handschuh

Der metaphorischen Aussage — gleich welcher Art — kommt grundsätzlich dieselbe dreifache Ausdrucksfunktion zu wie dem Wort als solchem [6]): der zum Vergleich herangezogene Gegenstand kann zunächst nur seinen reinen Bedeutungsgehalt übertragen (μεταφέρειν), d. h. der Anschaulichkeit, dem genauen „Treffen" des Besonderen dienen; zum anderen kann er seinen Gefühlswert einfließen lassen und damit Stimmung und Atmosphäre schaffen oder verdichten; drittens schließlich können beide Arten der Ausdrucksübertragung vereint auftreten, wobei dann zu entscheiden ist, welche für das endgültige Stilgepräge den Ausschlag gibt.

Wenn wir die eben zitierten Metaphern und Vergleiche daraufhin prüfen, so ergibt sich, daß sie eine veranschaulichende, objektiv charakterisierende Wirkung nur in sehr geringem Grade besitzen; in weit überwiegendem Maße gehen von ihnen subjektiv gestimmte Gefühls- und Stimmungs-Schwingungen aus.

Diese Feststellungen innerhalb eines begrenzten Ausschnitts lassen sich durch zahllose Belege aus dem weiteren Text erhärten. Ich gebe wieder eine Auswahl [7]):

---

[6]) Wilh. Schneider hat auf dieses wichtige stilistische Moment mehrfach treffend hingewiesen. Vgl. u. a. Stilkunde, S. 38 ff.; Ausdruckswerte, S. 43 ff.

[7]) Die folgenden Beispiele nach den darin erscheinenden Stilmitteln zu sortieren, erschien mir nicht ratsam. Die sprachlichen Elemente sind hier so ineinander verwoben und verwachsen, daß eine Zerschneidung den Eindruck eher zerstören als verdeutlichen würde. Aus demselben Grunde zitiere ich weniger Einzelformen als zusammenhängende Textstellen, an denen sich der hier in Frage stehende Ausdruckswert am zuverlässigsten abnehmen läßt.

Sie hat ein weißes Kleid an — das war der letzte freundliche Lichtstrahl, den ich heute erblickte. Mein Blick stand auf der räucherigen Wand, als sie verschwunden war, und das Ächzen der ungeheuren Thüre verschlang ihre freundliche gute Nacht und meinen Seufzer. Die Rose vor mir sieht mich so freundlich an (9)

aber das gewisse Etwas wird in der unangenehmen Atmosphäre, wie die Rose vor mir in diesem ungeheuren Saale, wie ein einziger kleiner Stern in der dunkelsten Gewitternacht, so reizend, so freundlich, daß ich es lieber anschaue als die Sonne im Glanze des Mittags (9)

In ihrem Auge glühte eine reine Flamme, die in der Thräne, ach! in der Thräne des Abschieds erlosch (10)

sie hatte sich, wie die Liebe, sanft über mich herab gebogen (10)

Süß waren ihre Lippen, es schwamm ein stilles liebendes Hingeben auf ihnen (11)

Stumm stand Molly, um sie her die Trümmer ihres stolzen Befehls, Schaam färbte ihre Wange, Blässe folgte . . . Sie richtete sich auf, und so wie etwa Ludwig der achtzehnte aussieht, wenn er in Reval über Frankreich regiert, erschien sie mir in ihrer Armuth (11)

Es war Abend, der Himmel hatte sich erheitert, und die Natur um uns her athmete mit vollen Zügen die Ruhe, die alles Leben nach einem heftigen Sturme so leise und so liebend umweht. (16)

so sitze ich alle Abende hier und sehe wie ein Nönnchen in der Klause nach der untergehenden Sonne (18)

sie sah in die letzten Strahlen der sinkenden Sonne, wie wir dem fliegenden Gewande eines scheidenden Freundes . . . mit nassem Blicke folgen, und drückte mir dennoch die Hand, wie einem Freunde beym Wiedersehn (19)

wenn er neben mir geht, leicht wie ein Schmetterling, spricht aus ihm der Ernst und die Erfahrung eines Greises (28)

in der Sterbestunde des Tages, in der Abendröthe, in der die Schatten alle geboren werden (32)

Hier verbarg er sich in meinen Schoos, ich umklammerte ihn fest, sein Schmerz wüthete in mir, und ich rief aus: so sterben, ach! so sterben! Ich weiß nicht, was nachher geschehen ist, ich weiß nicht, wie er aus meinen Armen gekommen ist. Als ich erwachte, fühlte ich kalte Tropfen auf meiner Stirne, und eine tiefe schwarze Nacht hatte mich bedeckt. Plötzlich goß sich das Licht des Mondes durch die Halle, zu meinen Füßen saß Werdo, ich sah in seine Augen, die mich lange nicht so himmlisch, so voll Vaterliebe angeblickt hatten. Kaum blickte das Auge, das freundliche Auge der Nacht so wehmüthig und so vertraut in unsere Wohnung, als mein Vater die Harfe zu spielen und zu singen anfing. Es war mir, als habe er sein Lied an dem Monde angezündet, es war so rein, so hell, und doch so mild . . . erfüllte mich eben so mit Ahndungen, wie es der Mond thut, wenn ich allein oder mit Eusebio am Abende am Thurme sitze. Es ist dann alles so klar um mich, und doch kann ich die Ferne hinter mir und die vor mir nicht beschreiben, es verwebt sich der Himmel mit der Erde, Wolken und Berge, Höhe und Tiefe fließt in ein Meer von unergründlich tiefem stillen Leben zusammen, das auf seinem Scheiden und Kommen ruhig meinen Blick fort bewegt, und ihn dem freundlichen Monde entgegenträgt. (39)

Den schweigenden Geist der Musik, den mir ein marmorner Faun, der in der größten Vollkommenheit auf einem hohen Felsen zwischen Gebüschen ausgehauen ist, zu ahnden giebt, zerstört der Körper der Musik, der mir aus den Glöckchen am chinesischen Hause sinnlich entgegengaukelt. Der Reiz einer mediceischen Venus, dessen Zauberlicht durch die Schatten kosender Zweige hervorbricht, erfüllt mich mit den Schauern der Kunst und der Natur (49)

Selbst in Partien, in denen eine gewisse Anschaulichkeit und feste Vorstellungs-Gebilde aufkommen, werden diese immer wieder gleichsam geweitet und gelöst durch gefühlswertige Töne, meist stark assoziationsträchtige Worte und Wortgruppen. Man muß hier mitunter schon minutiöse Einzelzüge notieren, um die Wirkungselemente bewußt aufzuspüren:

von allen Seiten bin ich eingeschlossen, die Ahnherrn schließen ein Bataillon carré um mich. Vor mir vereinigt sich die Linie mit Anfang und Ende. Rechts hängt der bärtige Herr Kunz von Eichenwehen, vom Kopfe bis zum Fuße in Eisen gehüllt, er hat im eisernen Zeitalter dieses Schloß erbaut, zur Linken kommt Frau von Eichenwehen mit bloßer Brust — man schoß in ihrem Zeitalter nicht mehr mit eisernen Pfeilen, dann kommt ein Hirschkopf, der in die Wand eingemauert ist, und ach! wer kommt nun? — das liebe schöne Mädchen, das mich hier verließ, sie hat eine Rose in der Hand, neben mir auf dem Tische liegt auch eine (9)

Trotz des leise ironischen Untertones, der diesen Abschnitt durchzieht, bemerken wir zweifellos Gefühlswirkungen und Stimmungswerte: Die Ahnenbilder werden gar nicht als solche bezeichnet, sondern so, als ob es die dargestellten lebendigen Wesen selbst wären: „die Ahnherrn . . . hängt der bärtige Herr Kunz . . . kommt Frau von Eichenwehen . . . das liebe schöne Mädchen“. Der militärische Fachausdruck „Bataillon carré“ beschwört in diesem Zusammenhange ganz bestimmte Assoziationen herauf (Kampf, Kriegshandwerk, Junkertum usw.), die von dem dreimaligen „Eisen“ bzw. „eisern“ noch verstärkt werden. Das zweimal erscheinende Wort „Zeitalter“ läßt gleichsam das Zeitmaß dieser traditionsgegründeten Landadelswelt, in der man nicht nach „Jahren“ rechnet, spüren, ähnlich das abstrakte gewichtige: „Vor mir vereinigt sich die Linie mit Anfang und Ende“ mit dem aristokratischen Terminus „Linie“. Ebenso:

ein offenes Thor empfing uns, ein halb Dutzend hungrige Hofhunde bleckten uns die Zähne, und der Herr Castellan, Cammerdiener, Minister der auswärtigen Geschäfte und Thorschließer brachte diese Störer . . . zur Ruhe (16)

Hier bewirken besonders die zeremoniösen Titulaturen, mit denen der Pförtner ironisch bedacht wird, eine gefühlsmäßige Intensivierung des steif-junkerlichen Milieus und der etwas muffigen Luft jenes kleinen „Reichs" der Herrn von Eichenwehen. Man beachte außerdem hier die verlebendigende Aussage „ein offenes Thor empfing uns". Dieses bezeichnende Stilmittel kehrt auch im folgenden Beispiel wieder:

Leuchte dem Herrn Baron in seine Stube, Joduno — Sonderbare Sitte — Unbefangen und ohne ein Wort zu sagen, geht sie vor mir her, eine große ungeheure Thüre eröffnet sich, das Licht steht auf dem Tische, eine süße freundliche Stimme sagt, gute Nacht! (20)

Die Dinge, von denen der Eindruck ausgeht, gelangen unmittelbar als aktive Subjekte zur Aussage; die Worte erhalten dadurch gefühlswertige Ausdruckskräfte, die sie an sich nicht besitzen: „eine Thüre eröffnet sich" (statt: Joduno öffnet die Thüre), „das Licht steht auf dem Tische" (statt: sie stellt es auf den Tisch), „eine freundliche Stimme sagt" (statt: sie sagt mit einer freundlichen Stimme). Stark subjektiv-gefühlshaltig ist auch die Synästhesie „süße Stimme" und das Lieblings-Beiwort „ungeheuer", das hier von Brentano zweifellos noch überwiegend in seiner Ur-Bedeutung empfunden wurde; es taucht, mit dem gleichen Substantiv verbunden, bereits S. 9, 18 auf und erscheint auch S. 20 noch einmal:

Gute Nacht, ich steige ins ungeheure Riesenbette, in dem vielleicht alle Herrn von Eichenwehen, und wohl auch die liebe Joduno gebohren sind (20)

Der Stimmungswert liegt hier deutlich in dem Nimbus der Tradition, mit dem die Phantasie des Verfassers den Gegenstand umgibt.

Aufschlußreich ist folgender Fall:

Die Leute . . . hatten alle ihre fette Seite zu Tage gelegt (47)

Trotz des verhältnismäßig engen und ausgeprägten Bedeutungsgehalts von „fett" schafft dieses Wort hier doch kein eigentlich anschauliches, fest-gerundetes Bild: sein Gefühls-

wert überwuchert, man empfindet zugleich die stickige Luft der kleinen Residenz, in der sich satte Spießer und aufgeblasene Philister bewegen.

Selbst Stilformen, die in der Regel gerade dem genauen „Treffen" von Gegenständen dienen, wie Fremdwort, Fremdsprache, Synekdoche, Beispiel, Anspielung u. a., wirken im Godwi zumeist als gefühlswertige Assoziations-Träger; man prüfe z. B. folgenden Vergleich in der (auch sonst sehr bezeichnenden) Personenbeschreibung S. 42:

> Er geht um mit ihm, wie ein schüchterner Anbeter mit einem coquetten Weibe, wie der bigotte Catholik mit seiner Religion

oder die Schilderung der Ankunft in B. (S. 44), besonders die folgende Stelle, wo das eigentliche Hauptmotiv des Briefes erstmalig anklingt:

> unterbrachen mich in meiner Angst, die mich jeden Augenblick vor dem Zauberpallast deiner Calypso vorbeyführte. Jeder zierliche Nachttopf vor einem großen breiten Fenster machte mich vor ihrer Schlafstube zittern, jeder rotseidene Vorhang schien mir das erste Princip der Morgenröthe ihres heutigen Tages, jedes Kammerzöfchen, das mit weißem Arme ein silbernes Waschbecken vom Fenster herausgoß, schien mir Ihren süßen Schlaf und ihre Träume von dir zu vergießen (44)

Auch wenn der Dichter (S. 43) seinen Helden bei der Fahrt durch die „reizenden Fasaden von D." auf „Chodowieki's und Jury's Titelkupfer zu den Romanen des Feldpredigers" anspielen läßt oder (S. 45) ein von Gobelins mit schäferlichen Darstellungen geschmücktes Zimmer, etwas gewagt, als „wollene Schäferey" bezeichnet; wenn im selben Beispiel das allmähliche Einschlummern und Nachklingen des Tages durch musikalische Fach-Wörter wiedergegeben wird („das Ritardando, Decrescendo und Diminuendo meines heutigen Lebens") oder plötzlich ein französisches Zitat die leicht pikante Note dieser Stelle irgendwie — rein gefühlsmäßig — intensiviert; oder wenn (S. 48) ein alter slawischer Volksglaube vom „Vampir", der „Kühlung und Ruhe zufächelt, während er das Blut aussaugt", — etwas weither — als Vergleichsgegenstand bemüht wird, so handelt es sich in all diesen Fällen um gefühls- oder stimmungswertige Momente, die in der stilistischen Gesamtwirkung dem Bedeutungsinhalt der Worte zumin-

dest die Wage halten, für empfindlichere und Wort-Assoziationen besonders zugängliche Leser sogar den Ausschlag geben.

Oskar Walzel hat einmal formuliert: „Die Romantiker sind bemüht, dem konkreten Objekte ein abstraktes Analogon zur Seite zu stellen, nicht Abstraktes durch Vergleiche mit Konkretem zu erhellen. Nicht Verdeutlichung für den Verstand, sondern Wirkung aufs Gefühl ist ihre Absicht“ [8]). Die Richtigkeit dieses Urteils wird durch einen großen Teil der oben gebotenen Belege bestätigt. Trotzdem wäre diese Kennzeichnung allein — wenigstens im Hinblick auf den „Godwi“ — einseitig: sie läßt die Frage nach der Wiedergabe abstrakter Gegenstände offen oder beantwortet sie zumindest nur negativ. Wenn wir uns bisher — soweit eine solche Trennung möglich war — auf die Darstellung sinnlich-konkreter Wirklichkeit beschränkten, so geschah dies aus guten Gründen. Wir haben nun jedoch auch die wesentlich ausgedehnteren Partien in Betracht zu ziehen, die rein Geistiges aussagen.

Um es vorweg zu bemerken: auch dort erweist sich deutlich ein ausdrucksmäßiger Vorrang gefühlswertiger Stilelemente, wenngleich natürlich der ästhetisch-psychologische Vorgang dabei (wie noch darzutun sein wird) ein anderer ist. Besonders aufschlußreich ist der metaphorische Ausdruck, der ja im allgemeinen gerade bei der Wiedergabe abstrakter Objekte vorzüglich als veranschaulichendes Sprachmittel eingesetzt zu werden pflegt [9]): im „Godwi“ kommt ihm in der Regel, wie wir sehen werden, eine ganz andere Funktion zu. Einige Beispiele mögen für die vielen sprechen:

> Mein Ideal . . . verschwindet in der Nacht. Ich wünsche nicht, zwischen hohen schwarzbewachsenen Bergwänden, ein liebliches, leichtsinniges Weib an meiner Seite, auf weißer mondbeglänzter Bahn, im leichten Wagen hinzurollen, daß mir die schönste Heimath in dem Arme ruht, die mich nie mit trägen Fesseln bindet, wo Ring an Ring gereiht, höchstens ein bewegliches Einerlei entsteht, daß vor mir laut das muntre Horn des Schwagers die

[8]) Euphorion X, S. 798/99.

[9]) Schneider weist darauf hin, daß vornehmlich Vergleich und Metapher es sind, die den Stil der Dichterphilosophen — er nennt mit Beispielen Schopenhauer, Fechner, Nietzsche — von dem der Nur-Philosophen scheiden (Ausdruckswerte, S. 45).

lockenden Töne nach der Fremde glänzend durch die Büsche ruft, und das Echo von allen Felsen niederspringt (7/8)

ihre Bitte umarmt mich, hält mich fest an sie gefesselt (11)

Doch auf dem Gipfel des Rausches entsinkt uns der Becher, kalt strömt die Wirklichkeit zwischen unserer glühenden Lippe und seinem Freuden-Rande durch, reißt den letzten Tropfen los und wir erwachen. (11)

ich selbst fühle nur noch unbestimmt und verwischt die rosigten Fußtapfen dieses Traums in meiner Erinnerung (12)

Er führte mich etliche Wendeltreppen hinauf . . . ach! so dreht sich die Wendeltreppe meiner Laune aus dem traulichen wollustdüstern Boudoir meines Herzens hinauf zu dem wüsten todten Leben in meinem Kopfe, dachte ich, und kaum hatte ich es gedacht, so entstand eine sonderbare Generation in mir. Ich sah mich im Durchschnitt wie den Riß eines Gebäudes, in meinem Kopfe war ein großer Redoutensaal, aber alles war vorbey, den letzten Ton des Kehraus sah ich dicht bei der Orchesterbühne meiner Ohren mit sterbendem verschossenen Gewande gähnend zur Thüre hinausschleichen. Eine Menge meiner jugendlichen Plane standen verstört und mißmuthig da, der Tanz war vorbey, sie hatten die Masken in den Händen, weinten aus den trüben erhitzten Augen Abspannungsthränen, und guckten sich an, und gebehrdeten sich, wie Phöbe, Diane und Proserpina in Wielands Göttergesprächen, sie konnten nicht glauben, daß sie alle dieselben seyen. Unten in meinem Herzen, da war das düstere Cabinet, Molly stand da wie eine Zauberin, sie kam von dem Maskenball herab, meine Zufriedenheit saß bey ihr, sie suchten ihre krausen Gewänder aus einander zu wickeln, die sich auf der Wendeltreppe verwickelt hatten, und zeigten beide ziemlich unziemliche Blößen. Gut, daß vor die Fenster Gardinen aus rosenrothen Träumen gewebt, gezogen waren, und der Luxus der Sinnlichkeit in dicken wohlriechenden Rauchwolken den kleinen Raum mit Nebel erfüllt hatte, man konnte sich nicht recht erkennen . . . Nun ward es ganz dunkel, das letzte Lichtstümpfchen auf dem Kronleuchter im Ballsaale war erloschen, es schimmerte kein Fünkchen mehr die Treppe herunter. — Nun, nun, Herr Baron, wo bleiben Sie denn . . . (16/17)

da wird mir so ängstlich, als guckten mich eine Menge weltfremder Menschen an, und flüsterten sich in die Ohren (25)

daß ich in diesem Augenblick nur mit den Waffen der Liebe streiten kann. Ich bin mit Rosen gefesselt . . . meine Seele sucht im Blicke über die sanften Gesichtsbeugungen Jodunos hingleitend, den Umriß ihrer Seele, und tändelt schüchtern um die Falten ihres Gewandes, die noch üppigere Formen verrathen (29)

Bleibe nur immer auf deiner geehrten Mittelstraße, Schneckenförmig und Schneckenlangsam windet sie sich, wie die Langeweile durch eure Freundschaft um die Berge und Thäler eurer Laufbahn. Menschen, die sie wanderten, haben nie die Adern Erzhaltiger Gebirge, nie das heilsame Kraut der Thäler gefunden. Sie hören das Geschrey der Krähen am Rabenstein, der an diesem Weg seiner Genossen steht, den Gesang der bürgerlichen Gerechtigkeit. Philomele nistet nicht an den Heerstraßen, sie hören das Gewimmer des Posthorns, Warnung dem Beschränkten im Hohlwege . . . Hast du je auf der Mittelstraße die Vortrefflichen gefunden . . . — Großes Schauspiel des Vesuv's, der glühende Felsen auswirft . . . usw. (30)

ich will fort über die Alpen des Lebens glimmen, wo gränzenlose Aussichten die gebundene Allgemeinheit in meinem Busen lösen, wo mir euer Sonnenadler zur Schwalbe wird, die mit ihrer silbernen Brust an der Erde streift . . . und wenn ihr glaubt, ich lebe aus dem Stegreif, so werde ich euer metrisches Leben, ohne daß ihr es merkt, und noch viel mehr gelebt haben. Ich will durch die Thäler des Lebens wandeln, wo die Schönheit in der Spiegelfläche meiner Phantasie scherzt . . . Laß mich immer die Blumen meines Weges pflücken, Braut- und Trauer- und Dichter-Kronen daraus winden, meinen Becher mit ihnen kränzen, sie über das Lager der Liebe streuen (31)

Ihr sorgt für eure Kinder . . . und wer genießt, wer verschlingt alle die Früchte? ein allgemeines Phantom, eine Nebelgestalt, die aus den Gräbern der aufgeopferten Wirklichkeit eurer Einzelnheit verpestend emporwallt, und oft zur Gewitterschwangern Wolke zusammengethürmt euch eure Freuden in der Verheerung des Blitzes und dem Brüllen des Donners zurücksendet (33)

auf einem unbändigen Rosse ein mächtiger Reuter, will ich meine Bahn durcheilen . . . und doch von manchem goldnen Rande einen Tropfen, von mancher Purpurlippe einen Kuß gesaugt zu haben (34)

sie geht ihren Weg nach Grundsätzen wie der Mond, den weder das Anseufzen der Haasenfüße noch das Anbellen der Hunde irre macht (36)

Störe nicht in den Geheimnissen der Grüfte, und decke den Inhalt verlebter Stunden, die wie Särge in dem Gewölbe der Vergangenheit ruhen, nicht auf, daß Verwesung dir den Glauben an die Freuden des Daseyns nicht raube (36)

Heute sind es — Jahre, daß der Schauspieler zu einer großen traurigen Rolle der Schicksale geboren wurde. Ich habe mehr gethan, als sie gespielet, ich habe sie gefühlt, sie hat mich vernichtet, der Vorhang ist gefallen, und ich weine hinter der Scene . . . du mußtest ohne Schuld noch mit aus dem Thränenbecher trinken, den ich gern . . . allein in der Lebenslinie, die der Funke Allmacht, der in mir wohnt, zu durchlaufen hat, ausgeleert hätte (39)

ich möchte mich in diese steinerne Fluth stürzen, daß die Wogen des Genusses über mir zusammenschlügen, und ich kann doch nichts fühlen, nichts sehen, als den Satyr meiner getäuschten Sinnlichkeit, der allmächtig meine Vernunft wie eine weinende zarte Nymphe davon schleppt. Lüstern folgen meine Blicke meiner Begierde, die trunken über die Wellenlinie der Grazie hintaumelt und an der gefährlichsten Stelle hinter dem Aste einer Zypresse entweicht: so hängt die Angst der Nachwehen um die Schläfe des Genusses (49)

(Vgl. ferner: S. 7, 15. 8, 24. 10, 23. 12, 26. 14, 29. 17, 31. 21, 35. 22, 12. 28, 23. 29, 30. 33, 31. 35, 3. 37, 15. 37, 26. 40, 31. 43, 4. 43, 20. 48, 11. 49, 5. 49, 29. 50, 6.)

Es hieße Dreiviertel des Textes zitieren, wollte man die metaphorischen Formen erschöpfend sammeln. Die gebotene Auslese soll daher genügen. Wichtiger ist: Ich entdecke unter dem gesamten überreichen Bestande nur drei

Stellen, an denen man eine vorwiegend veranschaulichende, den abstrakten Verhalt objektiv illustrierende Metaphorik feststellen kann (12,2. 13,8. 34,19). In allen übrigen Fällen scheint mir der entscheidende stilistische Ausdruckswert ein durchaus subjektiv-gefühlsbestimmter zu sein, — trotz der Versinnlichung und Verkörperlichung, die der abstrakte Gegenstand fast durchweg erfährt. Denn das ist die wesentliche Tatsache, die aus den angeführten Beispielen erhellt: der Dichter des „Godwi" liebt es (um Walzels Worte aufzunehmen) nicht nur, „dem konkreten Objekte ein abstraktes Analogon zur Seite zu stellen", sondern — in noch weiterem Ausmaße — Abstraktes mit Konkretem zu vergleichen. Gewiß: nicht um „Erhellung" handelt es sich dabei — darin behält Walzel unbedingt recht —, nicht um objektive Veranschaulichung und „Verdeutlichung für den Verstand", sondern zuvörderst, das sei noch einmal betont, um subjektiv bestimmte „Wirkung aufs Gefühl". Der Vorgang hierbei ist also der, daß abstrakte Inhalte, Empfindungen, Gedanken, Reflexionen usw., nicht oder nicht allein aus ihrer eigenen Seins-Sphäre heraus benannt werden, sondern mit Zeichen für konkrete Analoga, die ihrerseits wieder (gerade auf Grund ihrer körperlich-sinnlichen Qualität) so starke nicht-konkrete Gefühls- und Stimmungskräfte auszuströmen vermögen, daß der Gegenstand durch sie zu ausdrucksvollerer, intensiverer (wenngleich meist verdunkelter) Aussage gelangt, als dies durch den Begriff selbst geschehen würde.

Man wird nun ermessen können, wie abwegig es ist, wenn Hunkeler (s. o.) formuliert: „Auch die tiefste Idee wird greifbar". Gerade das Gegenteil ist der Fall: das Abstraktum wird durch die metaphorische Versinnlichung nicht „greifbar", nicht (gestatten wir uns hier einmal den Terminus) „plastisch" gemacht, sondern durch das Aufklingen analoger sinnlicher Erfahrungsgehalte — sagen wir — ahnungstiefer und dynamischer empfunden. Wenn Hunkeler, merkwürdig inkonsequent, fortfährt: „. . . sie [die Idee] wird nicht so sehr verstanden als erfahren, geschaut, gefühlt", so entspricht das den Tatsachen wesentlich mehr.

Hinsichtlich des Gefühlsgehalts von Wörtern, Metaphern, Vergleichen usw. bleibt noch eines zu bedenken: Die Sprache ist ein in stetem Fluß befindliches Lebendiges; nicht allein die Bedeutungen der Wörter verändern sich im Laufe der Zeit oft erheblich, sondern — meist noch in höherem Grade — auch ihre Gefühlswerte und Assoziationskräfte. Daher kommt es, daß wir heute vieles als verstaubt, abgeschmackt, ja geradezu ernüchternd empfinden, was im Barock oder in der Romantik etwa noch tiefe und wahrhaft poetische Gefühlswirkung tat. Gerade bei Brentano, der mehr als irgend ein anderer das Sprach-Reservoir seiner Zeit auszuschöpfen verstand, können wir oft solchen gefühlsmäßig abgestorbenen Worten, Wendungen und Bildern begegnen. Wir werden also, wenn wir diesen Posten in Rechnung setzen, mit Recht vermuten dürfen, daß der Gefühls- und Stimmungswert des Godwi-Stils ursprünglich noch erheblich höher war, als wir ihn heute empfinden. Solches Bemühen um historische Einstellung hat, als objektivierendes Vorzeichen gleichsam, vor jedem Urteil einer wissenschaftlichen Stiluntersuchung zu stehen[10]).

Unsere Beobachtungen in diesem Kapitel haben sich bisher lediglich auf die Stilwerte des Wort-*Gehalts*, der „Wortseele" (um mit Schneider zu reden) erstreckt. Doch in einem Zusammenhange, in dem von stimmungerregender Kraft der Sprache die Rede ist, wird man es dabei nicht bewenden lassen dürfen: gerade hier werden auch die stilistischen Wirkungen in Betracht zu ziehen sein, die vom Wort-*Klang* ausgehen, vom *Leib* des Wortes, von dem, „was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist", wie es in Schillers Formulierung heißt.

Um es vorweg zu sagen: die Ansicht, daß jedem Laut bzw. jeder Lautfolge schlechthin ein *absoluter* ästhetischer Ausdruckswert eigen sei, vermag ich nicht zu teilen. Ich muß mich in diesem Punkte vorbehaltlos der Meinung Schneiders anschließen, der überzeugend genug dargetan hat, daß weder lautmalerische noch lautsymbolische Wirkungen vom Lautbestand eines Wortes *an sich* ausgehen, sondern „daß man, verführt vom Bedeutungsgehalt der

[10]) Vgl. *Schneider*: Ausdruckswerte, S. 23 und Stilkunde, S. 13.

Worte und vom hinzugedachten oder wirklich gehörten Sprechausdruck, einen Gefühlswert in die Laute hineinhört, der ihnen von sich aus nicht zukommt“ [11]). Schneider beweist zudem, daß Lautmalerei ebenso wie Lautmetaphorik erst dann möglich werden, wenn mehrere benachbarte Worte mit ähnlichen Vokalen oder Konsonanten zusammenwirken. „Es vollzieht sich also ein doppeltes Hineinhören, ein zweifaches Übertragen von Gedanken und Gefühlen: zuerst vom Sinn eines Wortes auf seinen Lautbestand, dann von diesem Lautbestand auf den gleichen oder ähnlichen anderer Worte“ [12]). In diesem psychologischen Vorgang liegt auch letztlich der wesentliche Unterschied begründet zwischen der einfachen, aus sich heraus wirkenden Schallnachahmung, einem ausgesprochen veranschaulichenden Sprachmittel, und den in der Hauptsache Gefühl und Stimmung erregenden Stilelementen der Lautmalerei und Lautmetapher.

Die Lautmalerei begegnet in der Prosadichtung selten. Auch im „Godwi“ erscheint sie nur ganz vereinzelt und so wenig ausgeprägt, daß sie als stilistischer Wert praktisch nicht ins Gewicht fällt. Wir dürfen sie hier also ohne weiteres außer Betracht lassen und uns im folgenden auf die Lautmetapher beschränken, die sich von der Lautmalerei darin unterscheidet, daß sie, über den Bereich der Gehörsempfindungen hinaus, Gefühle und Stimmungen jeder Art verklanglichen kann. Auch diese Form tritt zwar in der Prosa des „Godwi“ nirgends konstitutiv und markant in Erscheinung (dazu ist dieser „verwilderte Roman“ zu sehr Improvisation geblieben, zu wenig durchgeformte und ausgereifte künstlerische Gestalt geworden), doch sie tut zuweilen immerhin Wirkungen, die eine Stilwertung nicht übersehen darf.

Ich stelle einige Beispiele zusammen:

> als sey ein Stück des funfzehnten Jahrhunderts bey Erbauung des Schlosses . . . eingemauert worden, und die Welt sey draußen(7)

Der Geruch des Alters und der Burgmauern überträgt sich nachträglich von dem u in „Jahrhundert“ auch auf

[11]) Ausdruckswerte, S. 204. Vgl. außerdem: Stilkunde, S. 14 ff.
[12]) Ebd.

das u in „funfzehnten“ und von dem au in „eingemauert“ auf „Erbauung“, ja sogar auf „draußen“.

nun schlüpfte sie wie ein Lüftchen davon (14)

Nicht nur das kurze ü läßt die Leichtigkeit und Geschmeidigkeit der Bewegung spüren, sondern auch die zweimalige Liquida l.

Es war Abend, der Himmel hatte sich erheitert, und die Natur um uns her athmete mit vollen Zügen die Ruhe, die alles Leben (16)

Der Ausdruck der Ruhe und des Friedens geht von dem a in „Abend“ auf die entsprechenden benachbarten Vokale über.

Unsere müden Rosse arbeiteten sich mit Mühe . . . hinan; ein offenes Thor empfing uns, . . . hungrige Hofhunde bleckten uns die Zähne (16)

In diesem kurzen Textstück folgen deutlich vier lautmetaphorische Assonanzen aufeinander.

aus dem . . . Wollustdüstern Boudoir hinauf zu dem wüsten (16/17)

Die starke Stimmung des „Wollustdüstern“ scheint in dem u- bzw. ü-Laut von „Boudoir“ und „wüsten“ noch einmal aufzuklingen.

das Amphitheater ihrer Arme (17)

Die beiden Anfangslaute werden durch die Assonanz Klangmetapher für die auszusagende inhaltsreiche Umarmung.

in meiner Sphäre in wohlthätiger Ruhe und Trägheit versunken (31)

Selbst aus dem breiten ä in „Sphäre“ und „wohlthätig“ vermeint man nachträglich die „Trägheit“ herauszuhören.

sein geschmeidiger Geist leitet ihn (34)

Das ei scheint hier in jedem Wort etwas vom Ausdruck des Geschmeidigen zu vermitteln.

(Vgl. ferner 7, 10/11: so sonderbares . . . Hofes; 7, 24: vollen Wogen; 8, 3/6: schönste . . . höchstens . . . Töne; 8, 23/30: löst . . . schönen . . . höchste . . . schönen . . . Schöne; 37, 31/32: freundliche . . . milde . . . Schimmer . . . Freude; 39, 19/20: erwachte . . . kalte . . . schwarze Nacht hatte.)

Besonders deutlich wird das Lautmetaphorische dort, wo Kontrastwirkungen damit verbunden sind, z. B.

Sie hat ein weißes Kleid an — das war der letzte freundliche Lichtstrahl, den ich heute erblickte. Mein Blick stand auf der räucherigen Wand, als sie verschwunden war, und das Aechzen der ungeheuren Thüre verschlang ihre freundliche gute Nacht (9)

des gewisse Etwas wird in der unangenehmen Atmosphäre, wie die Rose vor mir in diesem ungeheuren Saale, wie ein einziger kleiner Stern in der dunkelsten Gewitternacht (9)

die allmächtige Stimme eines allmächtigen Weibes . . . die süße Stimme eines liebenswürdigen Mädchens, die mit ihren kleinen niedlichen Fingerchen auf einer pariser Guitarre spielt (41)

In allen drei Fällen beobachten wir eine kontrastierende Lautmetaphorik, bewirkt durch den Wechsel dunkler, schwerer, breiter und leichter, flüchtiger Vokale (i, ü, ei — u, a, ä) in Verbindung mit dem des Bedeutungsgehalts der entsprechenden Worte.

An einigen Stellen glaube ich sogar eine Art lautmetaphorischer Leitmotive[13]) feststellen zu können. Ein Beispiel soll hier stehen:

Süß waren ihre Lippen, es schwamm ein stilles liebendes Hingeben auf ihnen, und im Gefühle des Übergehens (11)

Überall, wo ein gleicher oder ähnlicher Gefühls- oder Vorstellungs-Komplex zur Aussage gelangt, wird der Sprachklang von denselben Lauten beherrscht (i, ü oder auch ei):

8,1—5: liebliches leichtsinniges Weib . . . meiner Seite . . . weißer . . . im leichten . . . hinzurollen . . . mir die . . . Heimat in . . . die mich nie mit . . . bindet . . . Ring gereiht . . . ein . . . Einerlei;

10,35—11,5: sie . . . sich, wie die Liebe . . . über mich . . . ich . . . Kühnheit die . . . Abschieds . . . ihrer . . . küssen . . . Süßer Widerspruch . . . Gefühlen, ihr . . . mich . . . ihre Bitte . . . mich . . . mich . . . sie . . . indem sie mich . . . bittet, wird . . . . . süß, ihren Willen;

17,15—18: meine Zufriedenheit . . . bey ihr, sie . . . ihre . . . wickeln, die sich . . . verwickelt . . . zeigten beide ziemlich unziemliche;

17,20/21: Sinnlichkeit in dicken wohlriechenden . . . erfüllt;

20,4—6: eine . . . Thüre . . . sich . . . Licht . . . Tische, eine süße . . . Stimme;

---

[13]) Ich spreche hier also in einem anderen Sinne von „Leitmotiv", als es die Stilistik gemeinhin mit diesem musikalischen Terminus tut: ich begreife im vorliegenden Falle lediglich klangliche Werte darunter, die leitmotivisch in Verbindung mit bestimmten Aussage-Gehalten wiederkehren.

44,14—19: zierliche . . . breiten . . . mich . . . ihrer . . . zittern . . . rothseidene . . . schien mir . . . Prinzip . . . ihres . . . mit weißem . . . ein silbernes . . . schien mir ihre süßen . . . dir . . . vergießen.

Von bestimmten Wortgehalten her hört man hier jeweils auch in die gehäuft auftretenden hellen und weichen Vokale den Gefühlswert des Sinnlichen, Erotischen, Weiblichen hinein.

Selbstverständlich darf man sich durch solche Feststellungen nicht verleiten lassen, bei Brentano auf eine bewußte oder gar berechnende Anwendung klangmetaphorischer Effekte zu schließen. Andererseits jedoch tauchen diese Stilelemente nicht zufällig auf. Man wird vielmehr annehmen dürfen, daß jene Klangwerte — ähnlich dem Vorgang ihrer Wirkung auf den Hörer oder Leser — dem Verfasser unbewußt mit bestimmten Gefühlsgehalten in die Sprache einfließen.

*

Ich kann hier kurz zusammenfassen: Das Verhältnis von Sprache und Aussageobjekt im „Godwi" erfährt eine erste Bestimmung durch unsere Feststellung, daß der Ausdruckswert des Stils auf der Skala zwischen den extremen Begriffen Anschauung und Stimmung im Felde des letzteren Pols liegt. Mit anderen Worten: nicht eine verdeutlichende, objektiv-individualisierende Wiedergabe des Gegenstandes ist die primäre Ausdrucksfunktion dieser Sprache, sondern die Erregung des Gefühls, die Erzeugung einer Stimmung, eines „bestimmten Zustands des Gemütes". Nicht der Gegenstand schlechthin ist wichtig, sondern seine Spiegelung im Medium des Dichters. Nicht aus der Individualität des gestalteten Objekts empfängt diese Sprache ihr Gesetz, sondern aus der subjektiven Einmaligkeit und Unabhängigkeit des gestaltenden Ich.

3. Steigerung des Wirklichkeitsverhalts.

„Jegliches Produkt dichterischer Schaffensarbeit bedeutet gegenüber den als Ausgangspunkt dienenden Wirk-

lichkeitselementen ein Gesteigertes“ [1]). Die anerkannte literarästhetische Grundtatsache, die dieser Satz formuliert, scheint auf den ersten Blick die Berechtigung eines Versuches in Frage zu stellen, „Steigerung“ dargestellten Seins in der dichterischen Sprache als ein spezifisches Stilmerkmal zu werten. In Wahrheit beruht dieser Widerspruch lediglich auf einer verschiedenen Fassung des Begriffs und erweist damit die Notwendigkeit seiner Klärung und Begrenzung.

Die landläufige Terminologie der ästhetischen Wissenschaften hat den Begriff der „Steigerung“ stark über den eigentlichen Wortsinn hinaus geweitet. Auch Kainz versteht darunter, wie er selbst erläutern muß, „jede während eines geistigen Produktionsvorganges sich vollziehende Umänderung, die ... eine Erhöhung, eine Intensivierung der erstrebten Wirkung zum Ziele hat ... Maßgebend dabei ist nicht letzten Endes die mathematische (quantitative) und dynamische Erhöhung, sondern die intensivierte Wirksamkeit, die auch gelegentlich durch Verminderung, Verkleinerung erzielt wird ...“ [2]). Das Wort „Steigerung“ bezeichnet hier also, wie Schneider [3]) bemerkt, schlechthin „den Wesensunterschied zwischen Natur und Kunst“, das, „was die Dichtung zur Kunst macht“.

Sofern wir den Terminus als individuellen Stilbegriff aufnehmen wollen, ist er in dieser weiten Fassung selbstverständlich untauglich: wir müssen ihn für diesen Zweck auf seine eigentliche Bedeutung einengen. Wenn ich daher im folgenden von einem sprachlichen Ausdruckswert der „Steigerung“ spreche, so begreife ich darunter — mit Schneider — lediglich die ästhetische Wirkung von Stilformen, die den Gegenstand der Darstellung quantitativ umbilden, und zwar zu einer dem Wirklichkeitsverhalt gegenüber verstärkten, erhöhten, vergrößerten, bedeutenderen Aussage bringen, wobei es selbst-

[1]) Friedrich Kainz: Das Steigerungsphänomen als künstlerisches Gestaltungsprinzip. Ztschr. f. angewandte Psychologie. 1924. 33. Beiheft. — S. 6 f.
[2]) Ebd. S. 8.
[3]) Ausdruckswerte, S. 112.

verständlich gleichgültig bleibt, ob es sich um Wiedergabe konkreter oder abstrakter Objekte handelt.

*

Ehe wir auf die spezifische Artung und Herkunft des in Frage stehenden Stilwerts im „Godwi" eingehen, sollen vorerst aus unserem Text ganz allgemein die wichtigsten Erscheinungsformen steigernden Ausdrucks registriert und belegt werden.

Die einfachste Form einer den Gegenstand steigernden Aussage ist die unmittelbare Bezeichnung mit einem stärkeren, bedeutungsvolleren, kurzum den wirklichen Sachverhalt irgendwie übertreibenden Wort. Sie begegnet im „Godwi" auf Schritt und Tritt. Ich greife einige Beispiele heraus:

jeder Federstrich h a l l t wieder (7)

die Fenster k l i r r e n und r a s s e l n (7)

o du v e r f l u c h t e s Tischbein (9)

ihre Hand, die in der meinigen b e b t e (10)

ihr B e f e h l macht mich zum S k l a v e n (11)

Es ist E l e n d, vom Arme des Weibes ruhen zu müssen (11)

die R a s e r e y des . . . Kusses (11)

die ich g e p e i n i g t durchwachte (12)

diese v e r d a m m t e Wendeltreppe (17)

liebenswürdige V e r d e r b e r i n (22)

ein Geheimniss . . ., das mich t ö d t e n würde (23)

es thut mir weh, es v e r n i c h t e t mich (29)

du bist ein listiger F e i n d . . . und forderst mich zu einem K a m p f e auf, indem du meine G ü n s t l i n g e angreifst (29)

du sollst meinen Namen nie in einer S k l a v e n l i s t e lesen, so lange jede Gemeinnützlings-Stelle mit Supernumerairs versehen ist, die . . . einen F l u c h mit den Augen und einen S e e g e n mit dem Munde bringen (33)

einer H u l d in meiner Vorzeit, einer F u r i e meiner Gegenwart (43)

h u n d e r t Menschen habe ich umgerennt, h u n d e r t Flegels habe ich erhalten (46)

hallte die ganze W ü s t e wieder (50)

Sehr bezeichnend für die Wortgebung im „Godwi" ist die auffallend häufige Verwendung von Superlativen und anderen absolut Gültiges ausdrückenden Wörtern. Ich notiere nur ein paar Beispiele:

fühle nur zu sehr (9)

bey den himmlischen Einfällen (9)

der einzigen Molly (9)

Molly befriedigt nie Leidenschaften, wo ihre Befriedigung Menschen schaden kann (10)

die allein da steht, wo alle stehen sollten (10)

weil . . . die Übersicht einer so großen, so ganzen, so harmonischen Oberfläche zu unermeßlich ist (10)

der entzückende Traum einer Ewigkeit der Wollust des Kusses (11)

wann wirst du die gerade Menschenstraße wählen (20)

es mag der feinste sinnliche Genuß, das bezauberndste Spiel der Gefühle seyn, allein es ist . . . das gefährlichste und gewagteste, denn wer es verliert, hat sich selbst verloren (21)

auf die geschmackvollste Weise die äußersten letzten Fäden der Sinnlichkeit (21)

die Vortrefflichen . ., die nur Revolutionen und Originalität aufstellten (30)

wo gränzenlose Aussichten die gebundene Allgemeinheit in meinem Busen lösen (31)

Ich kann nichts als gut, froh und vorsichtig seyn, um ein Mensch zu seyn, das Räthsel der höheren Moralität kann mir nur der auflösen, der selbst das größte Räthsel ist, also so gut als Niemand. (32)

Betrachte alle die Unglücklichen, gegen die die Gerechtigkeit Rache erheben muß, du wirst Feuergeister oder begränzte Menschen, aber nur Dummköpfe und Abergläubische finden. (34)

muß ich ewig beweinen, was ich ewig vermisse (38)

die allmächtige Stimme eines allmächtigen Weibes (41)

alles, was ich sah, waren Leute, die durch Gehorsam grade, und Leute, die durch Stolz krumm gehen gelernt hatten, Soldaten und Höflinge (44)

die mich in die ödeste Einsamkeit versetzten (50)

Die weitaus häufigsten und bedeutsamsten Mittel des steigernden Ausdrucks, die im „Godwi" erscheinen, sind Vergleich und Metapher. Der metaphorischen Sprache kommt ja ihrem Wesen nach stets eine umbildende Wirkung zu; denn es gehört gerade zu ihrer einmaligen Eigenart, daß sie den Gegenstand der Aussage mit Zeichen aus einer anderen als der ihm eigentlich zukommenden Seins- oder Anschauungs-Sphäre benennt. Es ist also nur natürlich, daß dieser Stilform auch die Kraft steigernder, erhöhender Darstellung am stärksten innewohnt. Ich kann hier wiederum nur eine Auslese von Beispielen bieten:

Alles, was mich umgiebt, mißhandelt mich und greift so derb zu wie ein Fehde-Handschuh. (7)

und glaubte, es führen ein halb Dutzend Rüstwagen im Galopp das Burgthor herein (7) [4])

Die Ahnherrn schließen ein Bataillon carré um mich (9)

das Ächzen der ungeheuren Thüre verschlang ihre freundliche gute Nacht (9)

in die Arme der zügelloseren Liebe gestürzt (10)

in ihrem Auge glühte eine reine Flamme (10)

ihre Bitte umarmt mich (11)

glühenden Lippe (11)

reißt den letzten Tropfen los (11)

diese Nacht zerriß mich ein steter Gefühlswechsel (12)

weil Jammer und Elend eine Eisrinde um ihn gezogen haben (12)

das Amphitheater ihrer Arme, das schöne Schauspiel ihres Geistes (17)

daß du ihren Waffen nur ein Spiel, kein Kampf warst (22)

vielleicht höre ich bey Molly ein Kollegium ihrer praktischen Kriegskunst (23)

der junge Mensch . . . wenn er neben mir geht, leicht wie ein Schmetterling, spricht aus ihm der Ernst und die Erfahrung eines Greises (28)

ich bin mit Rosen gefesselt (29)

daß ich nur mit den Waffen der Liebe streiten kann (29)

sie hören das Gewimmer des Posthorns (30)

ich will fort über die Alpen des Lebens glimmen . . . wo mir euer Sonnenadler zur Schwalbe wird (31)

in der Sterbestunde des Tages (32)

und wer genießt, wer verschlingt endlich alle die Früchte? ein allgemeines Phantom, eine Nebelgestalt, die aus den Gräbern der aufgeopferten Wirklichkeit eurer Einzelnheit verpestend emporwallt, und oft zur Gewitterschwangern Wolke zusammengethürmt auch eure Freuden in der Verheerung des Blitzes und dem Brüllen des Donners zurücksendet — Ein Bauch in der Monarchie mehrere Bäuche im Freystaat, und diese Bäuche heißen das allgemeine Beste (33)

und ich der ausdehnbarste Tropfe in diesem Meere (33)

auf einem unbändigen Rosse, ein mächtiger Reuter, will ich meine Bahn durcheilen (34)

als habe ihm das Schicksal die Hand gelähmt und so den Freundschaftsdruck ermordet (42)

---

[4]) Hier liegt zwar keine eigentliche Vergleichsform vor, da eine tatsächliche Einbildung des Erzählers wiedergegeben wird. Doch tut auch dieses Beispiel im Grunde metaphorische Wirkung.

ich möchte mich in diese steinerne Fluth stürzen, daß die Wogen des Genusses über mir zusammenschlügen, und kann doch nichts fühlen, nichts sehen als den Satyr meiner getäuschten Sinnlichkeit, der allmächtig meine Vernunft wie eine weinende zarte Nymphe davon schleppt. (49)

Besonders augenfällig wird die steigernde Wirkung der metaphorischen Sprache, wenn der Vergleichsgegenstand weit entlegenen, großen und erhabenen Seins-Bezirken entstammt, wie mythischen, historischen, astronomischen Bereichen oder der Welt der Naturvorgänge. Eine wie starke Ausweitung und Potenzierung erfahren z. B. die ursprünglichen Wirklichkeitsgehalte durch folgende Vergleiche, die für die Metaphorik der Godwi-Sprache kennzeichnend sind:

und in dem Traum der das höchste Wachen unter sich sieht, ersteht nun hier das Denkmal jener schönen Mythe, wo Gott sich mit dem ersten Menschen im Schlafe dicht verband, und sich seinem Herzen das Schöne, die Poesie, das Weib entwand. Wie hier Furcht zwischen der Ehe und ihrer Pflicht stand, so steht sie hier zwischen der Freundschaft und diesem Briefe (8)

aber das gewisse Etwas wird in der unangenehmen Atmosphäre, wie die Rose vor mir in diesem ungeheuren Saale, wie ein einziger kleiner Stern in der dunkelsten Gewitternacht, so reizend so freundlich, daß ich es lieber anschaue als die Sonne im Glanze des Mittags (9)

Sie richtete sich auf, und so wie etwa Ludwig der achtzehnte aussieht, wenn er in Reval über Frankreich regiert, erschien sie mir in ihrer Armuth (11)

Hast du je auf der Mittelstraße die Vortrefflichen gefunden, die nur Revolutionen und Originalität aufstellten — Großes Schauspiel des Vesuv's, der glühende Felsen auswirft, um die fruchtbaren Felder seines Fußes zu erleuchten, er vernichtet Städte und Dörfer, die Jahrhunderte ängstlich zusammengestoppelt haben, aber erweckt in Momenten eine Welt von schlafender Größe in unserm Busen, in unserer Seele erwacht im Wiederscheine seiner Gluth das Erhabene . . . und durch das Gefühl des Ungeheuren und seinen Begriff sinken eine große Menge von Schrecken für uns zur Kleinigkeit herab, die Wichtigkeiten außer uns sterben, und so wird der Muth geboren und so flieht der Schlaf, der Tod im Leben, das ihr anderen Menschen schlaft (30)

sie geht ihren Weg nach Grundsätzen wie der Mond, den weder das Anseufzen der Haasenfüße noch das Anbellen der Hunde irre macht (36)

Auf eine Sondererscheinung des steigernden Stils sei zum Schluß noch eingegangen. Den Fällen, von denen bisher die Rede war, kam (bis auf gelegentliche kleine Anflüge von Ironie) durchweg ein ernsthafter, zuweilen ausgesprochen pathetischer Ausdruckswert zu. Nun kann

aber sprachliche Steigerung und Übertreibung, wenn nämlich ihre Mittel und ihr Ergebnis in einem offenen Mißverhältnis zu dem ursprünglichen Wirklichkeitsverhalt stehen, auch eine komisch-groteske Wirkung erzeugen. Die witzig-ironische Phantastik Brentanos hat sich in diesem stilistischen Effekt naturgemäß oft — und mitunter schrankenlos — geäußert, nicht nur im „Godwi" und den anderen Frühwerken, sondern, wie wir sehen werden, bis in die späten Märchen hinein. Als Mittel zu solcher sprachlichen Verzerrung und Groteske dienen im wesentlichen dieselben Formen, die wir oben bereits kennenlernten, vor allem wieder die metaphorische Aussage:

> Wenn die Katzen vor den Thüren Minnelieder singen (8)
>
> ehrlichen Bürgern . . . die ohne die Anlage des Schwans, das letzte Leben in Melodien auszuhauchen, doch ohne Singen nicht sterben mögen (8)
>
> und jeder Husten oder Schnupfen von gutem Adel ist, und viele Ahnen zählt (8)
>
> und der vierte endlich glänzt schon in seiner Idee als Thauperle an der Keuschheits-Lilie des heiligen Aloysius, träufelt schon als Jupiters goldener Regen in den Schoos der Danae oder wird gar aus Landwein zum heiligen Blute (35)
>
> Können die Umstände aus dem Cothurn eines vortrefflichen Iflandischen Hofraths wohl die Stiefel eines bissigen Katers erschaffen (46)
>
> Platon . . . hatte sich ein Sperling mit allen Freuden seines Ehebetts in den offenen Mund einquartiert (50)

*

Die Tatsache, daß dem frühen Prosastil Brentanos, wie er sich im „Godwi" darstellt, der Ausdruckswert der Steigerung, Erhöhung und Übertreibung des Wirklichen — stellenweise in hohem Grade — eignet, dürften die gebotenen Proben hinlänglich erwiesen haben. Wir haben uns nun zu verdeutlichen, wo die spezifisch Brentanosche Prägung dieses Stilausdrucks letztlich begründet liegt, um eine zuverlässige Grundlage für die Einordnung in eine höhere und umfassendere Kategorie zu gewinnen. Denn gerade der steigernde Stil kann psychologisch sehr verschieden bedingt sein und demnach auch unterschiedliche Wirkung tun.

Zunächst kann reine Übertreibungssucht, Sensationslust, Effekthascherei oder rhetorische Tendenz, also bewußte Berechnung der Wirkung, die treibende Kraft sein (vgl. etwa Heine-Prosa, überhaupt den journalistischen „Stil"). Zum anderen kann steigernde Darstellung eine unbewußte Entladung starker Willensspannungen bedeuten (Schiller) oder eine ebenso unbeabsichtigte Äußerung überschäumender Gefühlsfülle oder auschweifender Phantasie.

Wenn wir unter diesem Blickwinkel rückschauend die Beispiele noch einmal überprüfen, die vorerst lediglich als Belege für das Faktum des steigernden Stils angeführt wurden, so wird, scheint mir, als dessen Ursprung zunächst die Tatsache einer überaus starken Beteiligung der Gefühls- und Phantasie-Kräfte des Dichters an der sprachlichen Formung unabweisbar deutlich. Daß daneben zumeist auch rhetorische Effekte beabsichtigt sein mögen, kann freilich ebensowenig übersehen werden. Solche Tendenzen wird man bei einer Wertung des Brentanoschen Frühstils fast immer mit in Rechnung setzen müssen. Und gerade in der Sprache des „Godwi" ist es meist kaum zu entscheiden, wie weit reiner Überschwang oder Berechnung als gestaltende Faktoren wirksam sind. (Vgl. Kap. 5.)

Eines jedoch scheint mir dabei eindeutig zu sein: Wenn man die stilistische Steigerungs-Erscheinung im „Godwi" unter dem Gesichtspunkte des Verhältnisses jener subjektiven Gestaltungsmächte zum Aussageobjekt beobachtet, so läßt sich — am sinnfälligsten vielleicht an den metaphorischen Formen — erkennen, daß die steigernden Stilelemente in der Regel nicht eigentlich durch den Gegenstand gefordert werden, nicht letztlich im Dienste der Sache wirken, sondern im wesentlichen einem selbstherrlich-bindungslosen Subjektivismus entspringen.

4. Unruhe.

Die Begriffe des „ruhigen" und „bewegten" Stils sind althergebracht. Trotzdem — oder gerade deshalb bedürfen sie der Erläuterung und Umgrenzung.

Unter „Bewegtheit“ des Stils läßt sich zweierlei begreifen: Erstens kann sie bestimmt sein durch die Beziehungen der Sprache zum Gegenstand, d. h. durch die sprachliche Erweckung von Bewegungsvorstellungen, die vom Darstellungsobjekt nicht oder nur in geringerem Maße ausgehen. Zum anderen kann es sich um Bewegtheit oder Unstetigkeit der Sprache selbst handeln, die, ohne daß eine Wiedergabe von Bewegungsinhalten dazu erforderlich wäre, auf den Spannungen und Zusammenhängen zwischen den einzelnen Wörtern, Satzgliedern und Sätzen beruht. Der ästhetische Endeffekt ist in beiden Fällen der gleiche. Daher sollen jene zwei Erscheinungsformen in der folgenden Erörterung — obwohl gesondert behandelt — auch einem Stilbegriff untergeordnet werden [1]).

Wenn ich hier an Stelle von „Bewegt“ den Begriff „Unruhe“ einführe, so deshalb, weil mir dieser negative Terminus den spezifischen Ausdruckswert der „Bewegtheit“, wie er dem Godwi-Stil (namentlich im Hinblick auf die Bezüge innerhalb der Sprachteile) zukommt, treffender zu kennzeichnen scheint als die positive Bezeichnung.

*

Ich spreche zunächst von jenen Sprachformen, die Elemente der Unruhe durch Erzeugung oder steigernde Wiedergabe von Bewegungs-Vorstellungen in den Stil hineintragen [2]).

Den einzelnen Wortklassen kommt a priori als grammatischen Kategorien ein bestimmter, mehr oder weniger ausgeprägter Ausdruckwert der Ruhe oder Bewegung zu. Besonders wesentlich ist hierbei der Unterschied zwischen Nomen und Verbum [3]): Substantiv und Adjektiv geben

---

[1]) Wenn Schneider (Ausdruckswerte, S. 135 ff. und 178 ff.) eine Trennung in zwei Begriffspaare: „ruhig“ — „bewegt“ und „spannungsarm“ — „spannungsreich“ vornimmt, so ist dies im Hinblick auf den theoretisch-systematischen Charakter und das besondere Gliederungs-Prinzip seiner Schrift gewiß notwendig und nützlich. Bei praktischen Stiluntersuchungen wird eine solche Scheidung oft überflüssig werden, mitunter sogar, wie im vorliegenden Falle, unvorteilhaft sein.

[2]) Daß die hier erörterte Stilerscheinung und die des vorigen Kapitels sich eng berühren und z. T. überschneiden, ist nur natürlich, da es sich ja in beiden Fällen um steigernde Sprachformen handelt.

[3]) Vgl. Schneider: Nomen und Verbum als Ausdruckswerte für Ruhe und Bewegung. ZfDkde. 1925. S. 705 ff. u. 771 ff.

zumeist etwas Zuständliches, Seiendes, Ruhendes wieder, während das Verbum in der Regel einen Vorgang, Werdendes, in Bewegung Befindliches ausdrückt. Daß auf beiden Seiten die Ausdruckswerte in sehr verschiedenen Graden auftreten können, liegt auf der Hand.

Durchmustern wir unter diesem Gesichtspunkt einmal die ersten fünf Seiten des ersten Briefes. Wir entdecken dabei nicht nur eine große Anzahl von Verben, die Bewegung aussagen, sondern vor allem auch solche, die durch metaphorische Verlebendigung und Beseelung an sich toter, zuständlicher oder abstrakter Gegenstände Bewegungsvorstellungen erwecken oder steigern. Natürlich bleibt der Stilwert nicht ausschließlich auf die eine grammatische Klasse der Verben beschränkt; mitunter sind es Metapher und Vergleich schlechthin, die jene bewegende und beseelende Kraft ausströmen, indem sie lebendige oder bewegte Vergleichsobjekte einführen. Dazu gesellt sich die nicht zu unterschätzende Wirkung von verhältnismäßig zahlreichen Adverbien und Präpositionen, die Ort oder Richtung bezeichnen und dadurch (im Zusammenwirken mit anderen Wortklassen oder allein) der Vorstellung immer wieder neue Bewegungsinhalte vermitteln.

Ich ziehe aus dem angegebenen Abschnitt (S. 7—11) die instruktivsten Beispiele heraus, wiederum bewußt ohne Trennung nach den einzelnen Sprachformen, um deren Zusammenwirken möglichst ungestört erkennbar werden zu lassen:

Licht flackert (7)

alles, was mich umgiebt, mißhandelt mich und greift so derb zu (7)

der Wind macht ein . . . Geheule durch die Winkel des Hofes, daß ich . . . hinaussah, und glaubte, es führen ein halb Dutzend Rüstwagen im Galopp das Burgthor herein (7)

er [der Sturm] stürzt sich zwischen mir und meiner Umgebung wie ein brausender Waldstrom hin, und alle Betrachtungen liegen am jenseitigen Ufer. So muß ich denn meine Zuflucht in mich zurück, in mein Herz nehmen (7)

unserm unsteten Sinn, der ewig nach der Fremde strebt, zur Rückkehr in die Heimat zu bewegen (7)

Wenn draußen der wilde Sturm in vollen Wogen braust (7)

Mein Ideal . . . verschwindet in der Nacht. Ich wünsche nicht, zwischen . . . Bergwänden . . . im leichten Wagen hinzurollen, daß mir die schönste Heimat in dem Arme ruht, die mich nie mit trägen Fesseln bindet, wo Ring an Ring gereiht, höchstens ein bewegliches Einerlei entsteht, daß vor mir laut das muntre Horn . . . die lockenden Töne nach der Fremde durch die Büsche ruft, und Echo von allen Felsen niederspringt, und alles . . . durch die Nacht ruft (7/8)

dann drängt sich wohl das Weib zu dem Manne furchtsam hin, es wird die Furcht zur Liebe, in der sich alles löst, und alles bindet sich . . . die Sinne, die in Träumen wie in fremden Feenländern schwebten, sie kehren in sich selbst . . . zurück, und in dem Traum, der das höchste Wachen unter sich sieht, ersteht nun hier das Denkmal jener schönen Mythe, wo Gott sich mit dem ersten Menschen . . . dicht verband, und sich seinem Herzen . . . das Weib entwand (8)

die Ahnherrn schließen ein Bataillon carré um mich. Vor mir vereinigt sich die Linie mit Anfang und Ende. (9)

Sie hat ein weißes Kleid an — das war der letzte . . . Lichtstrahl (9)

das Ächzen der . . . Thüre verschlang ihre . . . gute Nacht (9)

Dir zu Lieb' . . . steig' ich wieder von den Stelzen herab (10)

Vorwürfe, daß ich ein Weib bis zu den Sternen erhöbe, die frey und ohne Fesseln des Geistes . . . die verlassene Bahn der Menschlichkeit wieder betritt (10)

ich hätte mich in die Arme der zügelloseren Liebe gestürzt (10)

durch die trauliche Anschmiegung ihrer Ideen an die meinigen und meiner Sinnlichkeit an die ihrige (10)

ihre Hand, die in der meinigen bebte (10)

in ihrem Auge glühte eine reine Flamme, die in der Thräne . . . des Abschieds erlosch (10)

ihre Bitte umarmt mich, hält mich fest an sie gefesselt (11)

ihre Lippen, es schwamm ein . . . Hingeben . . . und im Gefühle des Übergehens eines anderen Wesens . . . in mich (11)

auf dem Gipfel des Rausches entsinkt uns der Becher, kalt strömt die Wirklichkeit zwischen unserer glühenden Lippe und seinem Freuden-Rande durch, reißt den letzten Tropfen los und wir erwachen. So löste sich die Raserey des Kusses (11)

Schon die große Zahl der Belege, welche die wenigen Textseiten bieten, zeugt davon, daß in dieser Sprache ungewöhnlich viele Bewegungsvorstellungen lebendig werden; um so deutlicher offenbaren es die Proben selbst. Aus dem Folgenden sollen daher nur die aufschlußreichsten Beispiele hier stehen.

Zunächst drei Formen einfacher Steigerung eines ausgesagten Bewegungsvorganges durch Vergleich:

nun schlüpfte sie wie ein Lüftchen davon (14)

außer mir flogen die Gegenstände wie Augenblicke vorbey (14)

ich jagte, als könnte ich die Stunde im Raume ereilen (15)

Zutiefst zum Wesen des Godwi-Stils gehörig sind jene (ebenfalls meist metaphorischen) Sprachelemente, die Naturstimmungen oder -vorgänge und Landschaftsbilder beseelen, verlebendigen, in Bewegung setzen oder ihre Bewegtheit intensivieren:

Die Natur um uns her athmete mit vollen Zügen die Ruhe, die alles Leben . . . umweht (16)

sie sah in die letzten Strahlen der . . . Sonne, wie wir dem fliegenden Gewande eines scheidenden Freundes, der unserm Nachsehen verschwindet, . . . folgen (19)

Plötzlich goß sich das Licht des Mondes durch die Halle (39)

es verwebt sich der Himmel mit der Erde . . . Höhe und Tiefe fließt in ein Meer von unergründlich tiefem stillen Leben zusammen, das auf seinem Scheiden und Kommen ruhig meinen Blick fort bewegt, und ihn dem . . . Monde entgegenträgt (39/40)

dessen Zauberlicht durch die Schatten kosender Zweige hervorbricht (49)

Oft werden undingliche Gegenstände der Sinneswelt, verkörpert oder vermenschlicht, als bewegte Wesen dargestellt:

den letzten Ton des Kehraus sah ich . . . gähnend zur Thüre hinausschleichen (17)

dessen . . . Lieder . . . auf den Wogen der Musik hinwegschweben (38)

Den . . . Geist der Musik . . . zerstört der Körper der Musik, der mir aus dem Glöckchen . . . entgegengaukelt (49)

sagte . . . mit einer Wärme, die bis in mich herüberdrang (28)

Am weitaus häufigsten sind solche Fälle, in denen Gefühle und Empfindungen durch Verkörperlichung und Verbildlichung als Bewegungsinhalte wiedergegeben werden:

diese Nacht zerriß mich ein steter Gefühlswechsel (12)

Traum, der meinen Morgenschlummer umgaukelte (12)

in mir drehten sich . . . die Begriffe (14)

brachte diese Störer . . . zur Ruhe, indem er sein Phlegma . . . ihnen zuwarf (16)

so dreht sich die Wendeltreppe meiner Laune aus dem . . . hinauf zu dem (16/17)

da wird mir so ängstlich, als guckten mich eine Menge weltfremder Menschen an, und flüsterten sich in die Ohren (25)

meine Seele sucht im Blicke über die . . . Gesichtsbeugungen Jodunos hingleitend den Umriß ihrer Seele, und tändelt schüchtern um die Falten ihres Gewandes (29)

ich will fort über die Alpen des Lebens glimmen . . . wo mir euer Sonnenadler zur Schwalbe wird, die mit ihrer silbernen Brust an der Erde streift (31)

auf einem unbändigen Rosse ein mächtiger Reuter, will ich meine Bahn durcheilen (34)

Joduno's Kuß fällt von meinen Lippen (35)

mein ganzes Daseyn an ihn zu schmiegen, ihn ganz zu umfassen, damit ich die Wunde bedecken muß, die in ihm blutet (37)

sein Schmerz wüthete in mir (39)

ich . . . umarmte dich in meinem eignen Herzen (40)

die Schwermuth . . . drückt meine heiße Wange an die kühle Erde (41)

daß die reizendste . . . Möglichkeit . . . mich in Begierden durchzittert, ich möchte mich in diese steinerne Fluth stürzen, daß die Wogen des Genusses über mir zusammenschlügen (49)

den Satyr meiner . . . Sinnlichkeit, der . . . meine Vernunft wie eine weinende zarte Nymphe davon schleppt. Lüstern folgen meine Blicke meiner Begierde, die trunken über die Wellenlinie der Grazie hintaumelt und . . . hinter dem Aste einer Zypresse entweicht (49)

Meine verfolgte Begierde war mit dem Sperling davongeflogen (50)

Ebenso wird Gedankliches durch Verbildlichung des abstrakten Gehalts in Bewegungsvorstellungen umgesetzt:

soll ich etwa auf die Stunde passen, bis sie der Strom der Zeit vorüber wälzt (15)

schon haben diese Göttinn ein paar Hirschgeweihe . . . gestürzt (21)

die Folgen verfolgen nur den Unmäßigen (34)

Wer sich ins Unendliche verdünnt (34)

sie geht ihren Weg nach Grundsätzen wie der Mond (36)

unerklärbare Dinge, die immer um uns her wandeln (37)

in der Lebenslinie, die der Funke der Allmacht . . . zu durchlaufen hat (39)

Jedes Einzelne ist nur ein Einzelnes, indem es das vergangene Einzelne verschluckt (49)

so ist ihr Leben . . . das Nachundnach des Verschwindens (49)

(Vgl. auch die breiten metaphorischen Ausweitungen eines Gedankens S. 30: Großes Schauspiel des Vesuv's . . . usw. und S. 33: wer genießt, wer verschlingt endlich alle die Früchte? . . . usw., in denen ebenfalls starke Bewegungsinhalte vorherrschen.)

Schließlich seien aus der Fülle noch drei Beispiele herausgegriffen, die den motorischen Ausdruckswert, der Präpositionen und Adverbien oft zukommt, verdeutlichen sollen:

Dieser [Mantel] hing über meine Schulter (13) (nicht: über meiner)

so hängt die Angst ... um die Schläfe des Genusses (49) (nicht: an der)

In beiden Fällen wird dem an sich einen Ruhezustand bezeichnenden Verbum „hängen" durch die Präposition „über" bzw. „um" mit dem Akkusativ der Richtung ein Bewegungsausdruck verliehen. (Vgl. auch S. 11, 34—36.) Ähnliches wird ohne Kasus der Richtung, allein durch die Kraft der Adverbien, im folgenden Beispiel (verstärkt durch antithetische Formulierung) bewirkt:

man sieht nicht, man sieht nur nach und entgegen (49)

Das stilistisch eigentlich Wesentliche, was all diese Beispiele dartun, ist — das sei noch einmal betont — nicht die Aussage von Bewegungsinhalten schlechthin; es ist vielmehr die Tatsache, daß hier die Bewegungsvorstellungen nicht (zumindest nicht in dem Grad ihrer Wiedergabe) durch den Gegenstand an sich bedingt sind, sondern durch die Kraft der Sprache erzeugt werden. Dadurch gewinnt die dargestellte Welt, selbst in den Bezirken ruhenden, zuständlichen oder abstrakten Seins, einen unaufhörlich fließenden, beseelten und belebten, erregten und erregenden Ausdruck.

*

Bisweilen noch intensiver ist die verwandte ästhetische Wirkung, die von den Bezügen und Spannungsverhältnissen innerhalb der Sprache selbst und ihrer Bestandteile ausgeht. Und zuvörderst dieser Wirkung wegen spreche ich beim Stil des „Godwi" von einem Ausdruckswert der „Unruhe".

Jedes sprachliche Gebilde, das mehr als ein Wort umfaßt, enthält im Grunde Spannung[4]), wenngleich sie

[4]) Die „Spannung", von der hier die Rede ist, hat nichts zu tun mit jener Spannung, in die der Leser oder Hörer durch einen reizvollen, packenden Inhalt einer Erzählung usw. versetzt wird; sie ist hier

oft nicht unmittelbar empfunden wird und nur durch besonderes Lesen und Überlegung bewußt gemacht werden kann. Wenn wir jedoch von Spannung als einem individuellen Stilwert sprechen, so wenden wir diesen Begriff nur auf eine über das normale Maß hinaus spannungsvolle Sprache an. Diese sprachliche Spannung kann zunächst innerhalb des Satzes, in den syntaktischen Beziehungen der einzelnen Glieder, vorwalten; sie kann aber auch zwischen den Sätzen wirksam werden. In der Regel handelt es sich dabei um ein Hinausschieben, ein längeres Vorenthalten des die Entscheidung bringenden Wortes, Satzteils oder Satzes, wodurch im Leser eine gespannte, unruhige Erwartung erregt und seine Aufnahmebereitschaft auf die Hauptaussage hin konzentriert und aktiviert wird.

Was den ersten Fall betrifft, die Spannung also, die innerhalb des Satzes auftritt, so erreicht sie im Stil des „Godwi" zwar nur ganz selten Höhepunkte, doch ist sie dauernd mehr oder weniger stark lebendig. Jedenfalls wirkt der herrschende Satztyp niemals spannungsarm oder gar matt. Formen wie die folgenden beiden, für die sich beliebig viele Beispiele anführen ließen, sind noch von verhältnismäßig schwacher Wirkung. Als hinhaltendes Moment dient hier lediglich ein kurzer Einschub (der eine allerdings durch seine Fragesatz-Qualität verstärkt):

> dann kommt ein Hirschkopf . . . und — ach! wer kommt nun? — das liebe schöne Mädchen (9)

> Die Thüre geht leise auf, und, nun kömmt's, es kommt Milady (13/14)

Häufig stoßen wir im „Godwi" auf Satzformen, bei denen, wie im folgenden Beispiel, den Haupt-Satzgliedern eine ausgedehntere adverbiale Bestimmung vorangeht:

> An dem Abende, lieber Freund, an dem unvergeßlichen Abende, der uns zum erstenmal trennte, und uns dennoch durch den erneuerten Bund unserer Freundschaft um vieles näher brachte, habe ich dir versprochen, aufrichtig . . . zu handeln (23)

---

als rein sprachstilistisches Phänomen zu begreifen und lediglich — das sei noch einmal betont — durch die Beziehungen zwischen den Sprachteilen bedingt.

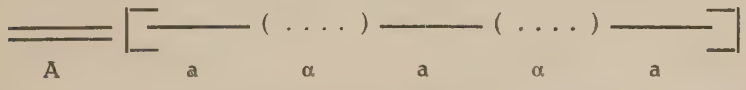
Hier empfindet man die Spannung schon stärker: das lange Adverb, variiert wiederholt und durch einen zweigliederigen Relativsatz erweitert, zögert die erwartete Hauptaussage hinaus.

Eine ähnliche Anspannung der Erwartung tritt oft dadurch ein, daß das Subjekt zwar gleich zu Beginn gegeben, zunächst jedoch nur durch ein unbestimmtes also Erklärung heischendes Wort bezeichnet wird und erst in einem anschließenden gedehnten Nebensatz, dem mitunter noch ein abhängiger Satz zweiten Grades zwischengeschaltet oder angefügt ist, vollen und bestimmten Aufschluß erfährt. Zwei Beispiele:

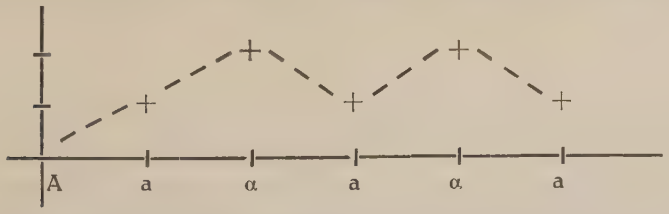
> es thut mir weh, es vernichtet mich, wenn ich fühle, daß ich die Majestät, den Schatten und die Kühlung der Eiche nicht genießen kann, ohne ihren Stamm, ihre Äste und ihre Blätter zu denken (30)

> Es ist der feinste Egoismus, den Sieg, der wegen der Schwachheit des Gefesselten ohne Lorbeer war, seinem Selbstgefühle durch die Kraft und Zierlichkeit, mit der man das Schlachtfeld verläßt, zur Schmeicheley zu erschaffen. (22)

Die Struktur des letzten Satzes stellt sich in graphischer Wiedergabe so dar:



Wenn man in der Vertikalachse die logisch-syntaktische Entfernung des betr. Satzgliedes von der Hauptaussage, auf die die Erwartung gerichtet ist, wiedergibt, würde die Spannungskurve also etwa folgendermaßen verlaufen: [5])



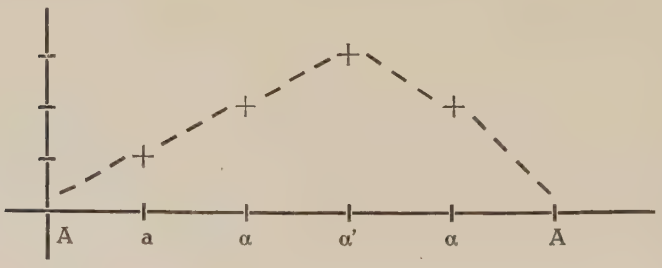
Die zwei nachstehenden Proben sollen zeigen, wie die Aufmerksamkeit zuweilen auf eine direkte Rede hin gespannt wird:

[5]) Ich bin mir selbstverständlich bewußt, daß diese Art graphischer Darstellung keine exakte Methode bedeutet. Es geht mir hier jedoch nur um eine ungefähre Veranschaulichung der Spannugsverhältnisse.

sagte er mir mit einer Wärme, die bis in mich herüberdrang, denn meine Hand lag in der seinigen, so ruhig, so aufmerksam, daß ich jeden seiner Pulsschläge fühlte: „ich liebe den . . .“ usw. (28)

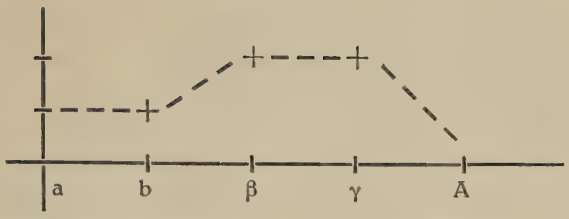
Godwi! sagte sie an einem Abende, an dem ich durch ihre Freundlichkeit, durch die trauliche Anschmiegung ihrer Ideen an die meinigen und meiner Sinnlichkeit an die ihrige kühner, sehr verwegene Hoffnungen wagte, Sie sind hier um meinetwillen . . . usw. (10)

In beiden Fällen sind es wieder längere, durch untergeordnete Satzglieder ergänzte adverbiale Bestimmungen, die die Rede selbst von ihrer Ankündigung „sagte er (sie)“ trennt. Nur ist im zweiten Beispiel die hinhaltende und spannende Wirkung noch wesentlich dadurch erhöht, daß das erste Wort der folgenden Rede (die Anrede „Godwi!“) vorweggenommen, dem Leser also gleichsam ein flüchtiger Blick in einen Raum gestattet wird, den er erst später, nach längeren Umwegen, ganz betreten darf. Die Spannung bewegt sich hier in einem gleichmäßigen, stetigen An- und Abstieg:

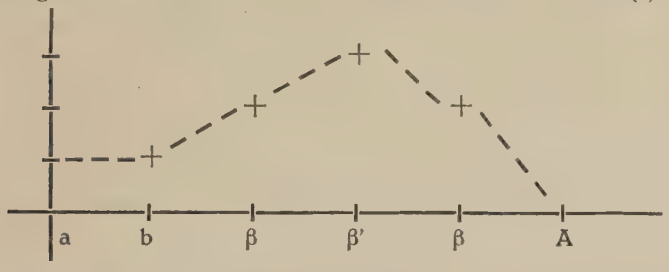


Spannung wird naturgemäß stets durch eine Satzstruktur erzeugt, in der der Hauptsatz infolge ausgedehnter, mehrgliederiger oder paralleler abhängiger Vorsätze erst spät erscheint. Dieser Typ ist im „Godwi“ keine Seltenheit; drei besonders deutliche Belege dafür seien zum Schluß hier wiedergegeben:

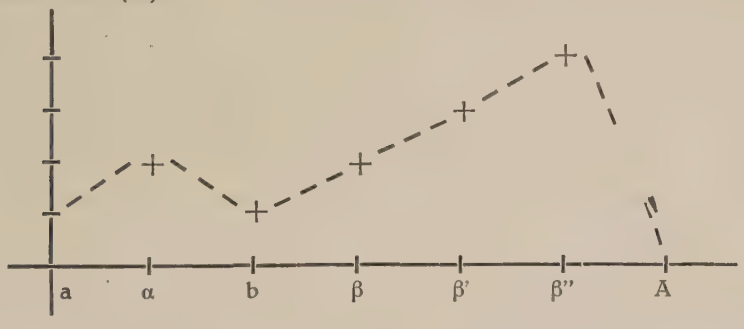
Wo die Herren im Nationalkonvent zu Paris zu viel Arbeit sehen, bey Arbeiten, deren Erfolg kritisch ist, bey denen sie sich in ihren oder in des Publikums Augen durch den Erfolg beschämt finden könnten, muß ein Ausschuß dran. (20)



Wenn die Katzen vor den Thüren Minnelieder singen, und ein Käuzchen vor dem Fenster das Sterbelied von ehrlichen Bürgern singt, die ohne die Anlage des Schwans, das letzte Leben in Melodien auszuhauchen, doch ohne Singen nicht sterben mögen, dann drängt sich wohl das Weib zu dem Manne . . . usw. (8)



Denn wenn einer unter dem Tische stäke, wo wir uns einander auf die Füße treten, und wenn einer das blaue Mal sehen könnte, das ich ihm in den Arm gekneipt habe, als er mir die Locke über dem Auge wegschnitt, die dein Vater, ich weiß nicht warum, immer die Locke der Erinnerung nannte, so würde er wunder was . . . vermuthen (24)



Den Spannungsbögen gemeinsam ist, daß sie stufenweise ansteigen und steil und unvermittelt abfallen; der Scheitelpunkt wird kurz vor der Entspannung erreicht. Die langsam gespannte Aufmerksamkeit des Lesers schießt also gleichsam wie ein gestauter Strom mit großer Zielstrebigkeit auf die ungeduldig erwartete Aussage hin, die den Aufschluß bringt, und bemächtigt sich dieser um so tiefer.

Ganz ähnliche Spannungswirkungen, wie sie innerhalb des einzelnen Satzes auftreten, können wir im „Godwi“ auch zwischen den Sätzen beobachten. Sie gehen vorzüglich von Fragesätzen aus: während nämlich der Aussagesatz in der Regel eine erzeugte Spannung zugleich auch wieder löst, bleibt bei der Frage die Lösung einem folgenden Satze vorbehalten oder (wie bei der rhetorischen Frage) dem Leser selbst überlassen.

Spannungserscheinungen dieser Art tauchen im „Godwi“ vorwiegend dort auf, wo stark subjektives Pathos oder auch nur rhetorische Tendenz die Äußerung bestimmen. Beispiele wörtlich zu zitieren, würde hier zu weit führen. Ich gebe daher nur die betr. Stellen an:

15, 8—12. 21, 5—9. 21, 14—19. 25, 9—12. 29, 13—20. 32, 3—5. 32, 10—13. 33, 18—24. 34, 1—3. 34, 33—35. 35, 30—31. 37, 14—19. 49, 29—36.

In der Mehrzahl dieser Fälle folgen zwei oder gar drei Fragesätze aufeinander, wodurch natürlich die Spannung erheblich wächst. Freilich steigt sie in den genannten Beispielen nicht über einen bestimmten Grad hinaus, eben weil es sich um Fragen mehr oder weniger rhetorischer Natur handelt, deren Beantwortung für den Leser selbstverständlich oder zumindest nicht so fernliegend ist, daß seine Ungeduld übermäßig angespannt würde. Trotzdem bleibt ein bewegender und erregender ästhetischer Wert unabweisbar, schon im Hinblick auf die dynamische Belebung der sprachlichen Spannungsverhältnisse durch die Unterbrechung des ruhigen Gleichmaßes, den Aufschwung, den Crescendo-Effekt, den jeder Fragesatz seinem Wesen nach bedeutet.

Von größerer Wirkung sind Fragen natürlich dann, wenn sie die Erwartung auf eine unbekannte, tatsächlich erfolgende Antwort hin spannen, damit also der psychologischen Vorbereitung einer wichtigen und entscheidenden Aussage dienen, wie dies etwa in den folgenden Beispielen geschieht:

Die breite schöne Treppe in Molly's Landhaus, wo führte die mich hin, ach! in das Amphitheater ihrer Arme . . . und diese verdammte Wendeltreppe, wo führt sie mich wohl hin? . . . usw. (17)

Ihr sorgt für eure Kinder . . . und wer genießt, wer verschlingt endlich alle die Früchte? . . . usw. (33)

Ja, ich bin es; und wie das alles? . . . usw. (41)

Da bin ich wieder, und wie blaß, zerstört, ängstlich. Haben deine Bemerkungen nicht getroffen, armer Römer? . . . usw. (46)

Hat der, welcher . . ., wohl Anlage, in der Freyheit hie und da Bemerkungen zu machen, die unter die launigen und satyrischen gehören? Können die Umstände aus dem Cothurn eines vortrefflichen Iflandischen Hofraths wohl die Stiefel eines bissigen Katers erschaffen . . . usw. (46)

Im letzten Beispiel erfährt die Spannung noch besondere Steigerung durch eine parallele zweite Frage und — innerhalb des Satzes selbst — durch dessen Gedehntheit infolge der erweiternden Relativsätze.

Es muß hier noch einmal darauf hingewiesen werden, daß sich solche syntaktischen Spannungen im Stil des „Godwi" im allgemeinen in bestimmten Grenzen halten und zu eigentlich starker Ausprägung nur stellenweise gelangen: daß sie trotzdem einen wesentlichen Stilwert bedeuten, dürften die gebotenen Proben bezeugen.

Es wurde eingangs bereits angedeutet, und wir müssen es uns hier noch einmal bewußt machen: wenn in diesem Betracht von Spannung die Rede ist, dann begreifen wir damit nur eine Teilerscheinung einer umfassenderen Stilkategorie. Denn die eigentliche ästhetische Wirkung solcher sprachlichen Spannung ist ja im letzten Grunde nichts anderes als innere B e w e g u n g, E r r e g u n g und U n r u h e, in die der Leser oder Hörer eben durch Anspannung und Aktivierung seiner Aufmerksamkeit, seiner Erwartung und seiner Ungeduld versetzt wird.

*

Die Stilerscheinungen, die durch die Beziehungen von Sprachteilen zueinander Bewegung und Unruhe bewirken, erschöpfen sich in jenen syntaktischen Spannungen, von denen bisher nur die Rede war, noch nicht. Es kommt im „Godwi" noch eines hinzu, was zu den augenfälligsten Besonderheiten seiner Darstellungsform überhaupt gehört: die Sprunghaftigkeit in der Abfolge der Gegenstände, Bilder, Gedanken, Gefühle. Es handelt sich dabei freilich nicht mehr um eine rein s p r a c h stilistische Erscheinung; doch halte ich es für nötig, sie hier wenigstens in einem bestimmten Umfange zu erörtern.

Um sich besonders deutliche Beispiele vor Augen zu führen, prüfe man einmal die Briefe S. 29 ff. und 41 ff., deren erregte und erhitzte, zuweilen auch ironische Diktion kaum irgendwo einen ruhigen, harmonischen Fluß, eine zusammenhängende Kette von Gedanken und Vorgängen entstehen läßt, sondern in dauernden Abschweifungen, in launisch-phantastischen Kapriolen und Einfällen, in unstet schillernden Variationen eines und desselben Gegenstandes, in dunklen Anspielungen und überraschenden, oft unmäßig wuchernden Bildern und Bilderreihen, in schroffem Wechsel von lyrischer Stimmung und abstrakter Erörterung, von Ausbrüchen heißen Gefühls und schneidend ironischer Kälte, von tiefsinnigen Sentenzen und spielerischen Plattheiten[6]) den Geist des Lesers unaufhörlich in neuer Richtung in Bewegung setzt, zwischen Denken und Fühlen, Rausch und Ernüchterung hin und her zerrt und ein ruhig-gesammeltes Einlesen, ein Verharren in einer einheitlichen, gleichmäßigen Welt nicht zuläßt.

Diese die ganze seelische Zerrissenheit und Zwiespältigkeit des Menschen und Künstlers Brentano widerspiegelnde Eigentümlichkeit der Darstellung im einzelnen zu belegen, ist weder angängig noch nötig: sie begegnet unverkennbar — mit Ausnahme weniger Partien — überall. Nur einige ihrer besonderen stilistischen Erscheinungsformen seien noch etwas klarer beleuchtet.

Ich deutete bereits das Aneinanderreihen und Wuchern von Metaphern und Vergleichen an, das unsere Vorstellungskraft von Bild zu Bild bewegt und nicht zur Ruhe kommen läßt. Davon ein paar Proben:

> Die Geschichte am Morgen scheint mir das, was den Mozart ausgezeichnet hätte, der aus Laune, oder auf Bitte eines mächt'gen Geschmacklosen, ein elendes Lied auf seiner Violine hinzauberte. Es war in Rücksicht auf den moralischen Werth der ganzen Sache das Selbstgefühl eines Bierfiedlers, der, hat er in seinem Gassenhauer die Beine seines Pöbels genug zum Tanzen gezwungen, an das Ende des letzten Takts noch einen Ohrenzwang gratis anhängt. In jedem gefälligen Landschaftsgemälde ist Ferne und die abgestufte Verkleinerung und Verundeutlichung reizender Natur im

[6]) Von den besonderen stilistischen Auswirkungen der Brentano zutiefst wesenseigenen Verspieltheit wird im kommenden Kapitel noch ausführlich die Rede sein. Hier ist diese Eigenheit nur insofern von Belang, als sie den Ausdruckswert der Unstetigkeit und Unruhe mitbedingt.

letzten Grade in eine Morgenröthe überschwebend, giebt uns in gleich nahen Gegenständen das Täuschende der Perspektive. Hier hat der Künstler den Raum behandelt, Molly, die Künstlerin, endigte ihre Scene durch eine versprechende Anspielung in die Zukunft, sie behandelte die Zeit.

Ich halte sie für bewunderungswerth in ihrer Art. Es ist der feinste Egoismus, den Sieg, der wegen der Schwachheit des Gefesselten ohne Lorbeer war, seinem Selbstgefühle durch die Kraft und Zierlichkeit, mit der man das Schlachtfeld verläßt, zur Schmeicheley zu erschaffen. (22)

Hier wird ein und derselbe Gedanke (nämlich das Urteil über den heimlichen Besuch und das Verhalten Mollys am Morgen vor Godwis Abreise) durch vier Vergleiche aus sehr entlegenen und unterschiedlichen Bereichen zur Aussage gebracht: eine historisch-anekdotische Szene, eine Begebenheit des Alltags, eine breit ausgeführte maltechnisch-psychologische Erscheinung und ein Bild aus dem Kriegsleben. Die Ausdrucksfunktion dieser Metaphorik hinsichtlich ihres Verhältnisses zum Darstellungsobjekt geht uns hier nichts an. Wichtig im vorliegenden Zusammenhange — und in dem Beispiel m. E. durchaus augenfällig — ist, wie Denken und Vorstellung des Lesers um eines einzigen Gegenstandes willen viermal in eine völlig neue Bahn gezwungen werden. Die gleiche Erscheinung begegnet uns oft; ich verweise noch besonders auf die fast zusammenhanglos aus einer beißend-satirischen Erregtheit hervorbrechenden Bilder, mit denen S. 34,36—35,17 philiströse Jenseits-Hoffnungen verspottet werden. (Vgl. außerdem: 8,18—32. 12,2—10. 30,13—31,3. 31,15—32,3. 32,20—28.33,31—34,5. 34,9—23. 42,25/26. 44,27—45,5.)

Zuweilen ist ein regelrechtes „Durchgehen" und „Sich-Überschlagen" der unstet-kapriziösen Phantasie des Verfassers zu beobachten in äußerst gewagten Kombinationen verschiedener bildlicher Elemente, einer Art metaphorischer Kontamination, die sich mitunter hart an der Grenze ausgesprochener Katachrese bewegt. Nur einige Beispiele:

Ich selbst fühle nur noch unbestimmt und verwischt die rosigten Fußtapfen dieses Traums in meiner Erinnerung. (12)

der . . . Thorschließer brachte diese Störer . . . zur Ruhe, indem er sein Phlegma und seine thönernen Pfeifen ihnen zuwarf (16)

indeß unsere Blicke und unsere Herzen ganz dicht beysammen steckten, so dicht, daß sie seufzten (19)

und die Ordnung der Welt geht nach ewigen . . . Gesetzen, sie ist die weiteste Schranke, und ich der ausdehnbarste Tropfen in diesem Meere (33)

Laß mich immer die Blumen meines Weges pflücken . . . sie über das Lager der Liebe streuen, und endlich sie mit dem Salze der Erfahrung zu einem Potpourri umschaffen, um sie . . . in der Urne meiner begrabenen Jugend auf den Schrank zu stellen, in dem die Sparbüchsen meiner Kinder stehen (31)

In den angeführten Textstücken, namentlich im letzten, läßt sich noch ein anderes erkennen: das unruhige Hin und Her zwischen Wirklichem und Gedachtem, zwischen Konkretem und Abstraktem, zwischen tatsächlicher und eingebildeter oder bildlicher Wirklichkeit. Ein besonders sprechendes Beispiel bietet S. 16,33—17,30, wo der Verfasser nach dem Abirren von der berichteten Realität in einen subjektiven Phantasiebezirk selbst zurücklenkt mit den bezeichnenden Worten: „. . . ich war aus der Wendeltreppe des Schlosses auf die meiner Laune gerathen, und hatte vergessen, auf der ersten weiterzugehen . . .“ Dieses plötzliche Unterbrechen eines Tatsachenberichtes durch Gefühlsäußerungen oder Reflexionen wurde bereits an anderer Stelle erwähnt und durch Beispiele veranschaulicht. Hier soll daher nur noch insoweit auf die genannte Erscheinung eingegangen werden, als sie durch die Metaphorik, also durch unvermittelten Wechsel bildlicher und unmittelbarer Aussage, bedingt ist. Einige Beispiele — (ich versuche das Hin und Her durch eine entsprechende Anordnung im Schriftbild anschaulich zu machen):

auf dem Gipfel

des Rausches

entsinkt uns der Becher,
kalt strömt

die Wirklichkeit

zwischen unserer glühenden Lippe und seinem

Freuden-

Rande durch, reißt den
letzten Tropfen los (11)

die äußersten letzten
Fäden

der Sinnlichkeit durch
affektirte Menschlichkeit

in die Gränzen

einer edlen empfindungsvollen Sittlichkeit

hinüber zu weben (21—22)

Ich will durch die Thäler

des Lebens

wandeln, wo

die Schönheit

in der Spiegelfläche

meiner Phantasie

scherzt, wo

die Wollust

von mir errungen wird (31)

Laß mich immer die Blumen
meines Weges pflücken . . .
meinen Becher mit ihnen
bekränzen, sie über das Lager

der Liebe

streuen, und endlich sie
mit dem Salze

der Erfahrung

zu einem Potpourri
umschaffen, um sie,

wenn die Kunst eintritt,
und ich auf Rollwagen meine
mangelhafte Natur als Greis
in der Familienstube herum-
bewege,

in der Urne meiner
begrabenen

Jugend . . . usw. (31)

Die wenigen Proben mögen genügen, um jene unverkennbare Eigentümlichkeit der Metaphorik des „Godwi“ zu verdeutlichen. Auch hier handelt es sich also um ein fortwährendes „Umschalten“ der Denk- und Vorstellungskraft des Lesers, dadurch daß die bildliche Aussage nicht überall Bild bleibt, sondern immer wieder abstrakte Begriffe oder tatsächliche Dinge bemüht werden müssen, um den Gedanken voll wiederzugeben.

*

Unsere Beobachtungen haben ergeben, daß vom Stil des „Godwi“, sei es auf Grund zahlreicher durch sprachliche Mittel erzeugter Bewegungsvorstellungen oder infolge von Spannung und Sprunghaftigkeit innerhalb der Sprachstruktur und Darstellungsfolge, ein starker Ausdruck unsteter Bewegtheit und Unruhe ausgeht. Weshalb ich bei dieser stilistischen Wirkung von U n r u h e spreche, dürfte nunmehr ohne weiteres einleuchten: die Untersuchungen haben gezeigt, daß es sich in diesem Brentano-

schen Frühstil zumeist nicht eigentlich um Bewegung im ästhetisch positiven Sinne handelt, nicht um große, stetige, einheitliche und gesammelte Gefühls- oder Willens-Dynamik (vgl. etwa Schiller, Hölderlin, Kleist), sondern um eine vielfältig wechselnde Bewegtheit, um ein flimmerndes, schillerndes, erregendes Hin und Her, das weniger einem unbändigen Schwung als einer haltlosen Unstäte des Gefühls entspringt, weniger einer zwingenden inneren Kraft gehorcht als einer zufälligen, freischaltenden Laune, das mehr Capriccio ist als Furioso.

5. Spielerei und Ausstattung.

Seit Gustav Roethes gründlicher und tiefdringender Studie zu Brentanos „Ponce de Leon" ist über das Stilphänomen des Wortspiels und Wortwitzes, seine Erscheinungsformen und seine geistigen Grundlagen nicht nur im Werk und Wesen Brentanos, sondern der romantischen (namentlich Schlegel-Tieckschen) Schule überhaupt kaum noch grundsätzlich Neues zu sagen. Auch in dieser Arbeit braucht daher das für Brentano so bezeichnende und vielerörterte Stilelement nur insoweit in Betracht gezogen werden, als es im Zusammenhange der Gesamtuntersuchung möglich und nötig ist. Wir müssen uns dabei freilich bewußt halten, daß der Brentanoschen Wortspielerei selten an anderer Stelle eine derart konstitutive Bedeutung zukommt wie im „Ponce", wo nicht allein die Sprachform entscheidend durch sie geprägt ist, sondern mitunter eines Wortwitzes wegen ganze Dialogpartien, ja Szenen und Gestalten entstanden sind. Es läge also nahe, die Sprache dieses Werkes an Stelle des „Godwi" zur Veranschaulichung des spielerischen Ausdrucks im Jugendstil Brentanos heranzuziehen. Was mich jedoch davon abhält, ist die Tatsache, daß man beim „Ponce", streng genommen, kaum noch von einem Sprach-Stil reden kann: er ist fast restlos zur Manier erstarrt und kann bei einem Form-Vergleich mit dem Stil der in dieser Arbeit erörterten Werke grundsätzlich nicht auf die gleiche Stufe gestellt werden. Es erscheint mir daher ratsamer,

die Elemente des Spielerischen ebenfalls am „Godwi“ aufzuzeigen, dessen Sprache sie zwar nicht als beherrschende aber doch als wesentliche Ausdruckswerte eignen.

Wenn ich die Erscheinungen der spielerischen und ausgestatteten Sprache hier in einem Zusammenhange behandle, so deshalb, weil sie ihrem Wesen nach eng zueinander gehören: ihr ästhetischer Ausdruck ist gleichermaßen dem Stil entgegengesetzt, den Schneider[1]) mit „sachdienlich“ bezeichnet; d. h. in beiden Fällen ist ein Aufwand an Sprachmitteln wirksam, der nicht nach Maßgabe des Darstellungsgegenstands erfolgte, sondern um seiner selbst willen, nicht zu einem bestimmten sachlichen Zweck, sondern — mehr oder weniger — als Selbstzweck. Der Unterschied zwischen ausgestatteter und spielerischer Sprache liegt im psychologischen Ursprung begründet: im Verhältnis des Schreibers und seiner Worte zu seinem Objekt. Wer mit der Sprache spielt, dem gilt die Sache wenig, er formt unverbindlich und willkürlich; wer ausgestattet oder prunkhaft spricht, nimmt den Gegenstand nicht nur wichtig, sondern allzu wichtig, er verbrämt ihn durch seine Aussage, tut kostbar mit ihm und wendet mehr sprachliche Mittel auf, als sachlich angemessen und berechtigt ist. Im ersten Falle fehlen die Bezüge zwischen Sprache und Objekt fast ganz, im zweiten besteht ein Mißverhältnis.

Daß trotzdem beide Werte in bestimmter Artung in einem Stil vereinigt sein können, wird sich im folgenden an der Sprache des „Godwi“ erweisen.

*

Zu den anspruchslosesten Formen des Wortspiels gehört der einfache Namenwitz, den ja Brentano zuweilen (besonders im „Gustav Wasa“) bis zum Überdruß ausgekostet hat. Im „Godwi“ findet er sich sehr selten, in unserem Text nur an drei Stellen. Das erste Beispiel zeigt besonders klar, wie bloße Gleichheit der Wort-Form völlig neue Gedanken entstehen und sich ver-

---

[1]) Ausdruckswerte, S. 149 ff.

binden läßt, die zum eigentlichen Darstellungsobjekt wenig oder gar keine Beziehungen haben:

> Die Rose vor mir sieht mich so freundlich an, — o du verfluchtes Tischbein! Der Tisch hat Beine, die sich mit meinen leichten Füßen gar nicht vertragen. — Sonderbar, kaum spreche ich dieses Wort . . . aus, so bin ich auch schon wieder mit ihm versöhnt. Unter dem Gemälde des freundlichen Mädchens steht: Tischbein pinxit. Doch was soll das! (9)

Der zweite Beleg ist weniger deutlich:

> die mich selbst am Ende mehr langweilten als Herrmann Lange (46)

Ganz kraß zeigt das unvermittelte Abschweifen des Gedankens wieder die folgende Anspielung auf La Fontaine, den mit dieser Stelle nichts anderes verbindet als die zufällige Gleichheit seines Namens mit dem Wort „Fontaine", das in einem ganz anderen Zusammenhange fällt:

> Doch sein Kopf und seine Unterthanen gehören nicht zu jenen Fontainen, die wie eine gewisse Fontaine Wasser und immer Wasser . . . ausspeyet. (44—45)

Spielerische Wirkungen gehen bei Brentano mitunter schon von bloßen vokalischen oder konsonantischen Anklängen aus, vor allem dann, wenn ganze Lautfolgen assonieren und dadurch Reim-Effekte entstehen, die ja in der Prosa immer irgendwie „unsachlich" anmuten, z. B.

> Molly weiß . . . die äußersten letzten Fäden der Sinnlichkeit . . . in die Gränzen einer edlen . . . Sittlichkeit hinüber zu weben (21—22)
>
> die nur giebt, wo sie liebt (10)
>
> Ich habe mehr gethan, als sie gespielet, ich habe sie gefühlet (39)

Auch einfacher Wortwiederholung kann, ohne daß ein Gedankenspiel, d. h. eine wesentliche Sinnveränderung damit verbunden wäre, in bestimmtem Zusammenhang ein spielerischer Ausdruck zukommen. Im „Godwi" ist es sehr oft der Fall. Ich greife ein paar Stellen heraus:

> und der Herr Castellan . . . brachte diese Störer meiner Gefühle von der Ruhe in der großen Natur zur Ruhe (16)
>
> und unsere Lieder werden uns die Zeit beflügeln; beflügle deine Schritte (41)
>
> Jedes Einzelne ist nur ein Einzelnes, indem es das vergangene Einzelne verschluckt. (49)

Mit dem Augenblicke und seinen Freunden, die nur einen Augenblick brauchen, es nicht mehr zu sein (49)

eines geizigen Wirths, der seinen Gast berauscht glaubt, und die spätere Weinflasche, die also nach ihrer Herkunft aus dem Keller die jüngere ist, auch immer die jüngere nach ihrer Herkunft aus dem Weinberge . . . sein läßt (12)

Das letzte Beispiel erweist besonders deutlich, wie der Verfasser selbst eine gewisse Umständlichkeit des Ausdrucks nicht scheut, um eine kleine Spielerei anbringen zu können. Außerdem ist bemerkenswert, daß hier nicht allein mit dem Einzelwort getändelt wird, sondern mit der Klangähnlichkeit einer ganzen Wortfolge; die chiastische Umstellung wirkt dabei nur verstärkend. Ein Ähnliches können wir an den folgenden Proben beobachten, wo der Gleichklang des Parallelismus, durch Antithesen pointiert, den spielerischen Effekt ausmacht:

die Furcht, bald durch die sinnliche Wahrheit der Küsse im Rausche der Leidenschaft die geistreiche Heucheley ihrer Enthaltsamkeit im Rausche der Eitelkeit enthüllt zu sehen (11)

Es ist Verdienst, im Arme des Weibes ruhen zu dürfen, es ist Elend, vom Arme des Weibes ruhen zu müssen. Müssen Sie nie um zu dürfen. (11)

Das letzte gehört zu jenen aphoristischen Sentenzen, denen wir im „Godwi", vor allem im ersten Teil, so oft begegnen und die Brentano, wenn irgend möglich, stets mit einem kleinen Sprachkunststück zu präsentieren liebt. Das Folgende wird noch mehr Belege dafür erbringen. Das etwas krampfhafte „Müssen Sie nie um zu dürfen" zeigt wieder, wie vieles sich die Sprache einem stilistischen Mätzchen zuliebe gefallen lassen muß.

Noch häufiger als die spielerische Wiederholung des gleichen Wortes erscheint im „Godwi" das, was Brentano „grammatisieren" nannte, das Spiel mit der grammatischen Variation der Wortform, wobei zuweilen nur noch der Stamm die klangliche Responsion ausmacht. Eine solche spielerische Abwandlung — wenngleich natürlich nur eine scheinbare — ist oft schon durch die Auflösung von Komposita in ihre Bestandteile gegeben, wie sie ja bei Brentano sehr beliebt ist, z. B.

er hatte ja die Scheidethräne weggeküßt, denn was ist Scheiden anders als eine Thräne (11)

und zeigten beide ziemlich unziemliche Blößen (17)

so wie das Zweckmäßigste, wo nicht das Mäßigste ... die Worte sind (50)

Ausgeprägter ist die tatsächliche grammatische Variation in den folgenden Proben, obschon auch diese noch verhältnismäßig zurückhaltend sind (aus anderen Werken ließen sich viel markantere Beispiele anführen, doch darauf kommt es ja hier letztlich nicht an):

aber entgehe zugleich dem Gefühle der Eitelkeit dieses Entgehens (22)

meinen gerechten Gefühlen Gerechtigkeit widerfahren zu lassen (29)

Werdet ihr besser mit eurem Verbessern eurer Umstände, wenn ihr nicht eure verbesserten Umstände in euch selbst zurückbringt, um euch selbst zu verbessern (33)

würde dieser Einklang ein Einerleyklang werden (34)

Sie ist einzig wie ihr Auge, in dem die Macht von zweyen wohnt, denn sie hat nur Ein Auge (41)

Ich sitze mitten in einer wollenen Schäferey, die ... Tapeten meiner Stube sind voll von Schafen und Schäferinnen ... usw. (45)

Wer über dem Zählen der Falten auf der Stirne der Zukunft die die Küsse der Gegenwart unzählig zu machen vergißt (50)

In einigen Beispielen waren zwischen den gleichen bzw. gleichstämmigen Wörtern bereits gewisse Sinnverschiebungen zu bemerken; doch sie wirkten geringfügig und wenig deutlich: im wesentlichen war der spielerische Ausdruck formal bedingt und beruhte lediglich auf klanglichen Entsprechungen. Zu tieferen Wirkungen — wenngleich auch dabei Plattheiten nicht ausgeschlossen sind — gelangt das Wortspiel jedoch erst dann, wenn sich hinter dem Gleichklang ein Doppelsinn verbirgt, wenn das Klangspiel zugleich Gedankenspiel bedeutet: und diese (schon längst von Shakespeare her als „Silbenstechen" bekannte) Erscheinungsform des Wortspiels ist die eigentlich romantische und die eigentlich Brentanosche[2]). Auch im „Godwi" überwiegt sie klar, wenngleich auch hier wieder gesagt werden muß, daß sich der Verfasser darin, im Vergleich mit dem „Ponce" oder „Wasa" etwa, starke Be-

[2]) Vgl. dazu Roethe: a. a. O. S. 25 ff. u. oft.

schränkungen auferlegt. Ich schreibe ein paar kennzeichnende Stellen heraus:

> und möchte des Wortspiels halber sagen, daß ich eben so wenig reduzirt bin, als du mich reduziren kannst (31)
>
> Die Folgen verfolgen nur den Unmäßigen (34)
>
> so verhindert seit zwei Abenden auch die lermende Taille eines in der angrenzenden Stube an dem Pharotische eines Bürgers aus F., der seine Bierbank zu einer Goldbank exaltiert hat, spielenden Kriegers, den Einfluß der langen Taille der Schäferin. Dieser Krieger gäbe sein Herz gern zum Karten-Sinnbild hin, hätte seine ganze Compagnie je an einem anderen Flecke Herz gehabt, als unter dem Ellenbogen, das heißt herzförmige Tuchflecken (45)
>
> Haben deine Bemerkungen nicht getroffen, armer Römer? O! ich wollte gern nicht bemerken, wenn die verdammte Caprise nicht wäre bemerkt worden (46)
>
> Da ich ... über die Fulda setzen mußte, bekam ich fast mit dem Schiffer, dem Übersetzer der kleinen italienischen Gondel, der gerade auch ein Paar Damen mit schwarz und weißen Federn übersetzte (47)
>
> Viele hübsche Gesichter hab' ich gesehen, aber fast alle Gehaltlos, am Gehaltlosesten waren immer die, die im fürstlichen Gehalt standen (48)

Hier springt der spielerische Effekt der Sinnvertauschung ohne weiteres in die Augen. Daß die Gedankenbezüge dabei nicht immer besonders tiefgründig sind, darf bei Brentano, dem meist das funkelnde Spiel primärer Zweck ist, nicht verwundern. Verhaltener ist die Wirkung in Fällen wie den nachstehend zitierten; jedoch ist auch dort ein bewußtes Spielen mit dem Doppelsinn gleicher Worte, das namentlich in einem Vertauschen der eigentlichen und übertragenen, bildlichen Bedeutung besteht, unverkennbar:

> Laß mir das, was mir vielleicht gerade angemessen ist, weil du es weder auf den Rheinischen Fuß noch auf Toisen ... reduziren kannst ... und wenn du mich messen willst, so siehst du nach dem an den Thürpfosten unserer Familienstube eingeschnittenen Maaße. (31)
>
> Du hast mir so oft geklagt, daß doch alles, was wir wissen, Schatten sey; nun sieh, ich lebe dein Schattenleben, drum bin ich so glücklich an Jodunos Seite im Schatten der Eichen, drum lernte ich sie kennen in der Sterbestunde des Tages, ... in der die Schatten alle geboren werden. (32)
>
> ich kann dann euren bürgerlichen Kalendertag mit dem Tage meines Geistes überreichen (31)
>
> Es ist nicht Abend in uns, wenn es Abend außer uns ist. (18)

Gute Nacht, ich steige ins ungeheure Riesenbette, in dem vielleicht alle Herrn von Eichenwehen, und wohl auch die liebe Joduno g e b o h r e n sind, um heute Abend zu s t e r b e n, und morgen früh wieder neu g e b o h r e n zu sein. (20)

Die Wortwiederholung und die damit verbundene Gedanken-Gaukelei wirkt im letzten Beispiel wieder stark manieriert, zumal sich hier noch eine völlig erzwungene bildliche Antithese („um heute Abend zu s t e r b e n") hinzugesellt. Ähnlich im folgenden, obschon dort das Erkünstelte weniger hervortritt:

Ihre l a n g e l a n g weilige Taille verträgt sich gar nicht mit unserm jetzigen k u r zgebundenen Geschmack (45)

Nicht immer ist das Spielen mit Doppelbedeutungen so augenfällig wie in den bisher gebotenen Proben; vor allem dann nicht, wenn die Klang-Entsprechung der Worte infolge größerer Entfernung der respondierenden Glieder verundeutlicht wird, wie z. B. im nachstehenden Falle, wo eine bildliche Redewendung („in den Mund legen") den Anstoß zum Gedankenspiel gab:

Platon . . . hatte sich ein Sperling mit allen Freuden seines Ehebetts in den offnen M u n d einquartirt . . . nie ist einem Lehrer Stoff der Selbstverleugnung und die Wahrheit so in den M u n d gelegt worden (50)

Freilich kann einem auch hier bei einiger Aufmerksamkeit die Absicht des Verfassers nicht entgehen.

Zum Schluß noch einen Fall, der zeigen soll, wie eine spielerische Wiederholung gleicher Worte mitunter nicht nur e i n e n neuen Gedanken herbeizurufen vermag, sondern, mit Hilfe von Synonymen, ganze mehr oder weniger zusammenhängende Gedanken- und Vorstellungsreihen:

Morgen werden alle W a s s e r im Lustgarten . . . springen, weil sich ein neuer Segensstrom in der Geburt des zukünftigen Volksvaters über das Land ergossen hat, das W a s s e r in seinem Kopfe und die Thränen seiner Unterthanen abgerechnet, welche sich in ihrer wechselseitigen Austrocknung wie die Pontinischen Sümpfe zum Schweiße der römischen Päbste verhalten. Doch sein Kopf und seine Unterthanen gehören nicht zu jenen Fontainen, die wie eine gewisse Fontaine . . . usw. (44)

Durch das (übrigens reichlich platte) Spiel mit dem doppelsinnigen „Wasser" wird — man ist versucht zu sagen: ein ganzes „Wasserspiel" erzeugt, das in bunt schillernden Strahlen Vorstellungen, Bilder, Vergleiche und An-

spielungen, die irgendwie, im eigentlichen oder übertragenen Sinne, mit dem Wort oder Begriff „Wasser“ zusammenhängen, aufspringen läßt.

Wir haben damit die wichtigsten Erscheinungsformen spielerischen Ausdrucks, die dem Stil des „Godwi“ eigen sind, aufgezeigt. Es sei zusammenfassend noch einmal betont, daß in diesem Werk das Spielen mit Wort und Wortsinn sich niemals in den Vordergrund drängt. Auch verfällt es kaum irgendwo in jene flache Banalität der Namen- und Fremdwort-Witzeleien, wie sie Brentano sonst so oft unterlaufen: man darf sagen, daß sich die Wortspiele des „Godwi“ bei aller „holden Fadheit“, die ihnen meist anhaftet, im wesentlichen in den Grenzen des guten Geschmacks bewegen und im Effekt verhältnismäßig gedämpft sind. Das mindert jedoch keineswegs die spezifische Bedeutung, die ihnen als Stilformen innerhalb der ästhetischen Gesamtwirkung der Sprache zukommt. — Eines muß hier noch bemerkt werden, was auch Roethe [3]) schon hervorgehoben hat: der zweite Band des „Godwi“ ist durchweg ärmer an Wortspielen; die vorherrschenden Formen des ersten Teils — Brief, Reflexion, sittliches Selbstbekenntnis, Sentenz, Aphorismus — schaffen ein günstigeres Klima für das Gedeihen pointierender Sprach-Spielereien und -Kunststückchen.

*

Der Begriff des „ausgestatteten“ Stils wurde eingangs als ein Mißverhältnis zwischen Aussageform und Aussagegegenstand definiert, das durch einen unangemessenen Aufwand sprachlicher Mittel entsteht. Dieses Mißverhältnis braucht selbstverständlich nicht grell und schreiend zu sein; es d a r f sogar bestimmte Grenzen nicht überschreiten, damit überhaupt die ästhetischen Voraussetzungen für den Begriff des Stils im strengen Sinne erfüllt bleiben. Aus diesem Grunde ist eine engere Bestimmung und Veranschaulichung gerade dieses Ausdruckswertes besonders schwierig. Man wird die Wirkung des Ausgestatteten nur dann deutlich und überzeugend zu spüren vermögen, wenn man die Vorstellung eines ausgesprochen schlichten, sach-

[3]) a. a. O. S. 28.

dienlichen Stils als Vergleichsmaßstab bereit hat. Gerade die Briefform unseres Textes mit ihren betont gefühlsmäßigen, bekennerisch-lyrischen oder sentenziösen Äußerungen ist geeignet, das Spezifische jenes Stilmerkmals stark zu verundeutlichen, da wir vom Brief als literarischer Gattung (namentlich aus der hier in Frage kommenden Zeit) a priori ein Mehr an nebensächlicher Ausstattung und „unsachlichem" Redeaufwand gewohnt sind und daher nicht besonders auffällig finden. Der Versuch einer objektiven Stilbestimmung zeigt jedoch, daß der Godwi-Sprache der Ausdruck des Ausgestatteten trotzdem sehr wohl als besonderer ästhetischer Wert eignet, und zwar in zweifacher Artung.

Schneider[4]) unterscheidet als wichtigste Spielarten des ausgestatteten Stils den rhetorischen, den schwulstigen und den geistreichen oder geistreichelnden. Der „Godwi" läßt sowohl Züge einer stark gefühlshaltig-pathetischen Rhetorik erkennen als auch — in bestimmten Partien — eines intellektuell-kokettierenden Preziösentums. Wer Brentanos Persönlichkeit kennt, wird das Zugleich dieser Gegensätze begreifen.

Die Elemente des rhetorisch-ausgestatteten Stils dekken sich zum großen Teil mit denen der Steigerung; denn auch dort handelt es sich ja um ein „mehr Aussagen" als sachlich berechtigt ist. Alle steigernden Spracherscheinungen also, die wir im 3. Kap. feststellten, wie Bezeichnung mit einem bedeutenderen, den Sachverhalt übertreibenden Wort, Vorliebe für Superlative und Ausdrücke des unbedingt Gültigen, große, erhabene Bilder, Vergleiche und Beispiele, sind daher auch als ausstattende, rhetorisch-pathetische Stilformen zu werten. Belege dafür können wir uns hier ersparen; sie wurden an der genannten Stelle zur Genüge geboten. Wir dürfen uns im folgenden also auf die sprachlichen Faktoren beschränken, die eine vorwiegend rhetorisch-ausstattende Funktion ausüben und daher bei der Erörterung der „Steigerung" (obschon ihnen eine steigernde Wirkung nie ganz abgeht) nicht in Betracht gezogen wurden.

[4]) Ausdruckswerte, S. 165.

Wir gehen am besten von einem zusammenhängenden Textstück aus:

> Ein Geheimnis liegt über meiner Geburt — über meinem Leben soll keines liegen. Ach! es liegen Geheimnisse über den Menschen, die keiner aufdecken möge. Kein Sturmwind in dem Aschenhaufen des häuslichen Heerdes, damit die zerstäubte Gluth nicht die Säulen des Hauses verzehre. Störe nie die Geheimnisse der Wiegen, damit Reue nicht durch Verzweifelung zur Schande werde. Störe nicht in den Geheimnissen der Grüfte, und decke den Inhalt verlebter Stunden, die wie Särge in dem Gewölbe der Vergangenheit ruhen, nicht auf, daß Verwesung dir den Glauben an die Freuden des Daseyns nicht raube. (36)

Die rhetorische Aufmachung in der Wiedergabe eines an sich einfachen und schlichten Gedankens ist hier unverkennbar. Wodurch ist diese Wirkung bedingt?

Zunächst wieder durch die Wahl starker, bedeutungsvoller, meist allzu gewichtiger Worte, die zudem nicht immer an konventionell-poetischen Wendungen vorübergehen („häuslicher Heerd" — „Freuden des Daseyns"). Hinzu kommen die gehoben-feierlichen Synekdochen („Wiegen" — „Grüfte") und die schon an anderer Stelle erwähnte stimmungsvolle Metaphorik, die man hier, sachlich betrachtet, ebenfalls als nicht ganz angemessen empfindet („Kein Sturmwind . . . usw." — „die wie Särge . . . usw." — „daß Verwesung . . . usw.").

Bemerkenswert an der Wortgebung ist ferner der ausgeprägte Nominalismus („damit Reue nicht durch Verzweifelung zur Schande werde" — „daß Verwesung dir den Glauben an die Freuden des Daseyns nicht raube"), der nicht nur die Wortgehalte schwerwiegender und anspruchsvoller zum Ausdruck bringt, sondern durch Vermehrung der Hochtöne auch den Rhythmus schwerer und wuchtiger gestaltet. Besonders verstärkt ist diese Wirkung des Nomens, wenn es ohne Artikel auftritt (wie z. B. „Geheimnisse" — „Reue" — „Verzweifelung" — „Verwesung"), wodurch sowohl die Wortbedeutung, weil ins absolut Gültige erhoben, gewichtiger wird, als auch die rhythmische Struktur, in der infolge des Ausfalls nebentoniger Silben die Akzente dichter zu liegen kommen. Der Godwi-Stil ist durchaus nicht immer durch den Nominalismus bestimmt; doch gerade weil er nur in bestimm-

ten Partien vorwaltet, ist er dort von besonders eindringlicher Wirkung.

Ein prunkvoll-rhetorischer Ausdruck ist in unserem Beispiel auch sonst dem Bau der Sätze eigen. Besonders auffällig ist der zweigliederige bzw. (wenn man von der unerheblichen Erweiterung im letzten Satze absieht) sogar dreigliederige Parallelismus: 1. „Kein Sturmwind ... damit ... nicht ... verzehre." 2. „Störe nie ..., damit ... nicht ... werde." 3. „Störe nicht ..., daß ... nicht ... raube." Der zweite und dritte Satz werden obendrein durch das nachdrückliche anaphorische „Störe nie" — „Störe nicht" eingeleitet. Anaphora und Parallelismus gehören zu den vorzüglichen Kunstmitteln des Redners, der einhämmern und durch die Macht seiner Worte überzeugen will. Die rein ausstattende Funktion ist an diesen Stilformen besonders deutlich. Ebenso wirkt auch die durch chiastische Inversion gesteigerte Antithese des Anfangs vorwiegend als rhetorischer Kunstgriff:

> Ein Geheimnis liegt über meiner Geburt —
> über meinem Leben soll keines liegen.

Der folgende Satz, durch die pathetische Interjektion und die feierliche Wiederaufnahme von „Geheimnis" mit dem ersten verknüpft, zeigt abermals eine gewisse Parallelität, während sein betontes Wort „keiner" wiederum als Auftakt des dritten Satzes erscheint.

Man sieht, welchen Aufwand an ausstattenden Stilmitteln schon dieses kurze Textstück entfaltet. Es soll nicht geleugnet werden, daß es sich dabei um ein besonders anschauliches Musterbeispiel handelt; daß es trotzdem für weite Strecken des „Godwi" typische Geltung beanspruchen darf, mag eine Auswahl weiterer Belege erhärten:

> Du sprachst als ein Freund mit mir, du wolltest retten, aus Gefahren retten, die es nur dem Schwachen werden können. Du glaubtest, ich hätte mich in die Arme der zügelloseren Liebe gestürzt — o dann hätte ich bey Molly nicht um alles bitten müssen, die nur giebt, wo sie liebt, und nur liebt, wo ihre Liebe in vollem Verstande Belohnung ist. Molly befriedigt nie Leidenschaften, wo ihre Befriedigung Menschen schaden kann. (10)

Es sind dieselben sprachlichen Formen, die diesen Text ausgestattet und rhetorisch erscheinen lassen: das schwer-

wiegende, unbeschränkt gültige Wort („die es nur dem Schwachen“ — „nicht um alles bitten“ — „die nur giebt . . . und nur liebt“ u. a.); das effektvolle, obzwar schon etwas abgebrauchte Bild („in die Arme der zügelloseren Liebe gestürzt“); die betont substantivische, meist artikellose Ausdrucksweise („aus Gefahren . . ., die es nur dem Schwachen werden können“ — „wo ihre Liebe in vollem Verstande Belohnung ist“ — „befriedigt nie Leidenschaften, wo ihre Befriedigung Menschen schaden kann“); die ausgeprägte Anaphora („Du sprachst . . . du wolltest . . . Du glaubtest) bzw. Epiphora („du wolltest retten, aus Gefahren retten“), die hier zugleich eine Klimax bedeutet; der durch den spielerischen Reimanklang (s. o.) betonte Parallelismus („die nur giebt, wo sie liebt, und nur liebt, wo ihre Liebe . . . usw.“). Damit sind nur die wesentlichsten Faktoren genannt.

Noch ein paar Beispiele für pathetische, übergewichtige Wortgebung:

> dann drängt sich wohl das Weib zu dem Manne furchtsam hin, es wird die Furcht zur Liebe (8)
>
> Wenn man so, wie ich, von der Welt abgeschnitten lebt, und von Gestalten umringt ist, die uns nur durch angeborne Rechte beherrschen (25)
>
> Mein Vater . . . ist vielleicht fähig . . . die Ruhe wieder in seinen Busen aufzunehmen (38)
>
> Fräulein! lassen Sie uns jetzt nach Hause gehen, und dem Zufalle überlassen, was wir uns morgen sagen sollen; der Mensch, der vorgreift, thut vergebliche Arbeit, so lange die Welt noch von selbst geht. (29)
>
> und fühle nur zu sehr (9)
>
> unsern unsteten Sinn, der ewig nach der Fremde strebt, zur Rückkehr in die Heimath zu bewegen. (7)
>
> über dem alten Adagio, das ihr von Ewigkeit zu Ewigkeit . . . aufspielet (34)
>
> und doch muß ich ewig beweinen, was ich ewig vermisse, und was ich nicht lange besessen habe (38)

Auch einige Proben ausstattender Metaphorik sollen noch hier stehen; z. T. sind sie bereits an anderer Stelle angeführt worden. Zunächst sei in diesem Zusammenhang noch einmal an Fälle erinnert, wie etwa S. 30 „Großes Schauspiel des Vesuv's . . . usw.“ oder S. 8 „ersteht nun hier das Denkmal jener schönen Mythe, wo . . . usw.“,

gleichnishafte Beispiele also, die im „Godwi" sehr zahlreich sind, und die man eindeutig als rednerischen Aufwand empfindet. Außerdem seien genannt:

Doch auf dem Gipfel des Rausches entsinkt uns der Becher, kalt strömt die Wirklichkeit zwischen unserer glühenden Lippe und einem Freuden-Rande durch, reißt den letzten Tropfen los und wir erwachen. So löste sich die Raserey des ersten und letzten Kusses. (11)

sicher ruht er auf dem häuslichen Heerde des Lebens (12)

soll ich etwa auf die Stunde passen, bis sie der Strom der Zeit vorüberwälzt? (15)

und fordert durch das Feuer eben dieses Kusses dich auf, das Gebäude ihrer ganzen Weisheit zu zertrümmern (21)

sie hat dich in den Plan ihres Siegs zurückgestoßen (22)

Sorgenlose Freude soll mich immer begleiten, kein einförmiges Lied, nein, wie der Gesang der Vögel über uns . . . frey und ohne Fessel, natürlich und genügsam (28)

sie will nur ihrem Betragen noch das Gewand der schönen Tugend, Enthaltsamkeit und Abentheuerlichkeit umhängen. (21)

Philomele nistet nicht an den Heerstraßen, sie hören das Gewimmer des Posthorns, Warnung dem Beschränkten im Hohlwege. (30)

Die beiden letzten Ausschnitte zeigen zugleich wieder einen auffälligen Nominalismus. Auch dafür noch ein paar besondere Belege:

Stumm stand Molly, um sie her die Trümmer ihres stolzen Befehls, Schaam färbte ihre Wange, Blässe folgte. (11)

Schwer, sehr schwer ward meinem Gehorsam der Sieg. (14)

Es ist der feinste Egoismus, den Sieg, der wegen der Schwachheit des Gefesselten ohne Lorbeer war, seinem Selbstgefühle durch die Kraft und Zierlichkeit, mit der man das Schlachtfeld verläßt, zur Schmeicheley zu erschaffen. (22)

Für die verschiedenen Formen rhetorischer Wiederholung von Worten oder Wortfolgen ließe sich eine Unzahl von Belegen beibringen; ich kann hier nur einige herausgreifen. Neben der einfachen Wortaufnahme, der ausgesprochenen Anaphora oder Epiphora und dem Parallelismus können wir in den folgenden Beispielen meist auch eine Steigerung, eine Klimax im engeren Sinne, beobachten: [5])

und ich glaube, daß der Sturm in der Natur und dem Glücke, ja daß alles Harte und Rauhe da ist, um . . . (7)

---

[5]) Auf eine Trennung und Anordnung der Belege nach den einzelnen Stilformen ist hier wieder bewußt verzichtet worden.

ich kann Ihnen nicht mehr geben, als ich Ihnen gab, ich gab Ihnen mein Herz — nur dem, der es fassen kann, . . . bin ich alles, bin ich ein Weib (10)

in ihrem Auge glühte eine reine Flamme, die in der Thräne, ach! in der Thräne des Abschieds erlosch (10)

Wohl dem, der kalt von außen ist, . . . weh dem, dessen Oberfläche kalt ist, weil . . . (12)

War es nicht der Aufgang der nämlichen Sonne, der dir . . . nicht der Untergang der nämlichen Sonne, die . . . (21)

An dem Abende, lieber Freund, an dem unvergeßlichen Abende, der uns zum erstenmal trennte (23)

O mein Stolz, mein armer Stolz! Nun sieh doch, Römer, sieh welchen Kampf, ich zeige dir alle meine Blößen (30)

Die Leidenschaften . . . können ihn zwar in die Arme der Wollust, aber nie in die des Lasters führen (34)

ich ermuntere mich so in der Maxime, die mich handeln macht, weil sie dadurch ganz menschlich, ganz natürlich, ganz mein Eigenthum wird (35)

Kaum blickte das Auge, das freundliche Auge der Nacht (39)

und der Inhalt des Liedes brachte in mir die nämliche Empfindung hervor, erfüllte mich eben so mit Ahndungen, wie es der Mond thut (39)

Oben wurde bereits auf die Antithese als ausstattendes Kunstmittel hingewiesen. Zwar kommt dieser Stilform durchaus nicht immer solche Wirkung zu, auch im „Godwi“ nicht ausschließlich: doch ist ihre primäre Ausdrucksfunktion hier deutlich eine rhetorisch-schmükkende, z. B.

Der Kuß hatte die Scheidethräne und nicht die Scheidestunde weggenommen. (11)

überhaupt müßt ihr mir erst das allgemein Ähnliche vorzeigen, wenn ich an ein allgemein Bestes glauben soll (34)

Leben heißt nicht hundert Jahre alt werden, leben heißt fühlen (34)

Mitunter geht der Eindruck des Ausgestatteten nicht so sehr vom pathetischen Schwung und Prunk der Sprache aus als vielmehr von einer gewissen Geschraubtheit, die den wiederzugebenden Gedanken übermäßig wichtig und kompliziert nimmt:

so daß ihr Betragen zwar ihren Geist, ihren Geschmack, und durch augenblickliche, liebenswürdige Geistesgegenwart ihre Erfahrung, aber nichts weniger als ihr Herz, ihre Tugend vor der Verdammniß der Moralität retten kann. (22)

Wenn er so ruhig vor sich hinsieht, und ich wollte dir ihn schildern, so müßte ich dich auf die Anlage des Colorits eines Bildes des tiefsten Schmerzes, den das Bewußtseyn verläßt, und die Ahndung des Wahnsinns bewohnet, verweisen. (42)

Wir sind damit bereits in den Bezirk jener sprachlichen Ausstattung gelangt, die nicht mehr vom Pathos, vom Überschwang des Gefühls bestimmt ist, sondern in erster Linie einem gewissen intellektuellen Prunkbedürfnis des Verfassers entspringt, der sein Wissen und seinen Witz, sein Denkvermögen und seine zufälligen Gedanken-Assoziationen letztlich als wichtiger und interessanter betrachtet als die auszusagende Sache selbst.

Namentlich eignet dieser Stilwert den Briefen Römers. Gleich der erste (S. 20 ff.) beginnt mit einer politischen Anspielung auf den (zur Zeit der Niederschrift des „Godwi" nur wenige Jahre zurückliegenden) Pariser Nationalkonvent, der als Vergleichsgegenstand bemüht wird für einen Gedanken, mit dem er eigentlich herzlich wenig zu tun hat. Sehr an den Haaren herbeigezogen wirkt auch die unmittelbar darauf folgende spielerische Zweideutigkeit: „. . . ich kann mir ihn ganz denken, den incroyablen Karl, vis a vis, oder in den Armen . . . einer anderen Merveilleuse" (20), wo der Verfasser (für den Leser seiner Zeit freilich deutlicher als für uns) das Beiwort „incroyable" nur anwendet, um auf ein damals aktuelles französisches Mode-Kuriosum, den „Incroyable" und sein weibliches Gegenstück, die „Merveilleuse", anspielen zu können. (Vgl. u. a. auch die schon in anderem Zusammenhang besprochene Vergleichshäufung in diesem Briefe, S. 22.) Ganz besonders kennzeichnend in dieser Hinsicht ist der zweite Brief Römers an Godwi (S. 41 ff.). Ich kann es mir hier ersparen, Einzelbeispiele zu zitieren; die Erscheinungen sind so unverkennbar, daß ein paar Hinweise genügen. Von den Wort- und Gedanken-Spielereien, die in diesen Partien besonders wuchern, war schon oben die Rede. Sie wirken hier in den meisten Fällen zugleich als staffierende Elemente, ebenso wie die zahlreichen Antithesen, die, zuweilen etwas manieriert und gepreßt, mehr ihres gedanklich zuspitzenden Effektes wegen eingesetzt sind als zu tatsächlicher Klärung und Rundung eines Gedankens. Denselben Eindruck hat man von der Metaphorik, die zumeist, geistreichelnd und selbstherrlich, weit entlegene, extravagante Vergleichsobjekte aufzuspüren bemüht ist, die den

auszusagenden Gegenstand schließlich nur noch ganz unwesentlich berühren. (Vgl. nur S. 43, 26—33 die willkürlichen metaphorischen Wendungen aus der — Brentano ja sehr vertrauten — Kaufmannssprache, die an diesem Ort, objektiv genommen, völlig fehl am Platze sind.) Auch hier also ein Sprachmittel- und Gedanken-Aufwand um seiner selbst willen. Was an dem Briefe Römers am meisten auffällt, sind die vielen wenig oder gar nicht zur Sache gehörigen Anspielungen und Zitate verschiedenster Art, mit denen die Darstellung überall durchsetzt und ausstaffiert ist. Wie wenig es sich dabei um „sachdienliche" Faktoren handelt, beweist schon die Tatsache, daß jene Andeutungen oft so dunkel und versteckt sind, daß sie nur Eingeweihten ohne weiteres verständlich werden. Unnötig zu sagen, daß in dem geistreichelnd-koketten Stil dieses Briefes der Fachausdruck, das Fremdwort, ja selbst die Fremdsprache mit Vorliebe benutzt werden.

*

Zweierlei läßt sich aus den nachgewiesenen Elementen spielerischen und ausgestatteten (pathetischen wie preziösen) Sprachausdrucks erkennen: Zunächst eine ausgesprochene Uneinheitlichkeit des Stilwillens, ein Nebeneinander spielerisch-ironischer, intellektueller Formkräfte und einer überschwenglichen Gefühls-Rhetorik (wie wir es ähnlich bereits an anderer Stelle feststellten). Zum anderen — und auch das fügt sich klar in das bisher gewonnene Bild — eine weitgehende Willkür und Unabhängigkeit des Gestaltenden gegenüber seinem Objekt; denn sprachliche Spielerei und Ausstattung, gleich welcher Art, gehören ihrem ästhetischen Wesen nach zu jenen Stilwerten, die nicht aus sachlicher Bindung und Notwendigkeit erwachsen, sondern aus subjektiver Ungebundenheit.

6. Zusammenfassung: Der Stil des autonomen Ich.

Die vorstehenden Untersuchungen erheben nicht den Anspruch, als eine erschöpfende Erfassung der Ausdruckswerte des Godwi-Stils zu gelten. Abgesehen davon,

daß dieser unfertige Erstlings-Roman, ein „krankes, krüppelhaftes Kind", wie ihn sein Schöpfer selbst nannte, der Literaturgeschichte heute nur als Entwickelungs-Phänomen, nicht aber als Einzelleistung wichtig sein kann, eine umfassende Monographie seiner Sprachform also kaum rechtfertigen würde, kann eine solche um so weniger in der Absicht einer Arbeit liegen, die im Werk eines Dichters Stufen einer Stilwandlung aufzuzeigen sich bemüht. In solchem Zusammenhang sind einmal Einzelwerke nur insofern von Belang, als sie typische Geltung besitzen, zum anderen können allein die tatsächlich integrierenden Ausdruckswerte ihres Sprachstils in Betracht gezogen werden. Aus diesem Grunde ist in der vorliegenden Arbeit Beschränkung auf das Wesentliche nicht nur möglich, sondern notwendig.

Und noch ein Zweites ist zu bedenken: Die aufgezeigten Stilwerte sind im „Godwi" nicht durchweg gleichermaßen gültig. Es gehört im Gegenteil zu den unverkennbaren Eigenschaften seiner Sprachform, daß sie ausgesprochen uneinheitlich, „vielhellig", mitunter sogar „mißhellig" ist, um mit Schneiders Termini zu reden. Wir konnten diese Tatsache im Verlaufe der Untersuchungen schon mehrfach beobachten. Trotzdem glaubte ich, sie nicht als „Ausdruckswert" kennzeichnen zu dürfen, wie es Schneider[1]) mit seinen Stilbegriffen „einhellig" — „vielhellig" nicht ganz einleuchtend tut. Denn hierbei handelt es sich bereits um eine den „Ausdruckswerten" (in unserem besonderen Sinne) übergeordnete Stil-Kategorie, die erst aus deren Verhältnis bzw. Mißverhältnis zueinander resultiert.

Die Uneinheitlichkeit der Sprachform, die sich bei besonders krassem Wechsel des Stilwerts bis zu ausgesprochenen Dissonanzen zuspitzen kann, stellt keineswegs ein individuelles Spezifikum des „Godwi" dar; sie gehört zu den formalen Grunderscheinungen nicht nur der Brentanoschen, sondern, wie wir wissen, der romantischen Dichtung überhaupt. Allein diese Tatsache muß hier betont werden, nicht nur weil jener Frühstil Brentanos, dem

[1]) Ausdruckswerte, S. 218 ff.

unsere Untersuchung galt, durch die Briefform und eine äußerst lockere und lässige Gesamtanlage von vornherein formal gefährdet, besonders weitgehend solchen Schwankungen und Disharmonieen des ästhetischen Ausdrucks unterliegt, sondern vor allem deshalb, damit man jene erkannten Stilwerte als das nimmt, was sie wirklich bedeuten: als zwar entscheidende und wesentliche, jedoch nicht unbeschränkt und überall gültige Werte.

Es ist dabei bemerkenswert, daß die stilistische Vielhelligkeit des „Godwi" nur ganz selten durch einen Wechsel des ausgesagten Gehalts oder der formalen Funktion innerhalb der Gesamtstruktur begründet oder nahegelegt ist (dann wäre sie sachlich-künstlerisch berechtigt und könnte in bestimmten Grenzen ein ästhetisches Positivum bedeuten): vielmehr stellt sie im wesentlichen eine völlig subjektiv bedingte Erscheinung dar. Die psychologischen Wurzeln sind im einzelnen verschieden: Zuvörderst ist es wohl jene dualistische Zerrissenheit der seelischen Anlage Brentanos, die wir schon mehrfach als geistigen Urgrund formaler Werte erkannten. Zum anderen sind sehr oft bloße Laune und willkürlicher Eigensinn im Spiele; fast alle Fälle ironischer Illusionszerstörung sind Dissonanzen aus Willkür. Und schließlich scheint mir jener Trieb zur Nachahmung literarischer Vorbilder, den wir im Stil der späteren Werke Brentanos immer bestimmender hervortreten sehen werden, schon im „Godwi" stellenweise wirksam zu sein, wodurch naturgemäß sehr leicht Diskrepanzen zwischen den individuellen Stilelementen und bewußter oder unbewußter formaler Nachbildung entstehen können. Dieser letzte Grund tritt jedoch im „Godwi" hinter den beiden erstgenannten noch stark zurück[2]).

---

[2]) Wenn Friedrich Gundolf (ZfDkde. 1928, S. 9 f.) am „Godwi" jedes einzelne Element „als bewußt literarische Nachahmung oder als unbewußte Mimicry" nachweisen zu können glaubt, so mag das für das Inhaltliche des Romans wie auch für seine formale Struktur sicherlich zutreffen; im Hinblick auf die Sprach-Form im engeren Sinne jedoch scheint mir das Urteil in dieser Unbedingtheit zu weit zu gehen. Der Stil des „Godwi" bedeutet in seiner wesenhaften Artung zweifellos unmittelbaren und echten Ausfluß der Brentanoschen Individualität. Erst später verschieben sich auch auf formalem Gebiet die Kräfte zugunsten der literarischen Nachbildung.

Wichtiger als die Erkenntnis und Abgrenzung dieser einzelnen psychologischen Ursachen ist jedoch — das sei noch einmal betont — die Tatsache, daß der Godwi-Stil nicht vielseitig und wandelbar ist aus sachlicher Gegebenheit und künstlerischem Formwillen, sondern vielhellig und oft mißhellig aus der inneren Uneinheitlichkeit und Zwiespältigkeit seines Autors.

Diese Feststellungen mußten einer endgültigen Zusammenfassung der vorstehenden Untersuchungen vorausgeschickt werden.

*

Es wurde schon gesagt: Umformung, Intensivierung des als Objekt dienenden Wirklichen bewirkt, ja bedeutet letztlich jede künstlerische Gestaltung ihrem Wesen nach. Selbst Zola, der Ahn des Naturalismus, mußte die Kunst definieren als „ein Stück der Wirklichkeit, gesehen durch ein Temperament", und damit den Durchgang des Gegenstandes durch ein irgendwie umbildendes Medium, nämlich die Persönlichkeit des Künstlers, als notwendige Voraussetzung für ein künstlerisches Ergebnis anerkennen. Auf die Wirkung dieses Mediums also kommt es bei jenem Umformungs-Prozeß entscheidend an, ähnlich wie bei der optischen oder akustischen Brechung auf die spezifische Beschaffenheit des Durchgangsstoffes[3]). Je nach Art und Grad der Beteiligung der individuellen Gefühls-, Phantasie-, Verstandes- und Willens-Kräfte des Künstlers am Gestaltungsakt entsteht eine unendlich differenzierte Skala von Ausdrucks-Nuancen, deren Extreme wir einmal kurz als Wirklichkeits- und Umformungs-Stil bezeichnen wollen[4]).

Da nun aber, wie gesagt, die Mitwirkung jener subjektiven Kräfte nicht nur nach ihrem Grad, sondern auch

[3]) Brentano formuliert einmal im „Godwi" dieses Medium als das „Romantische" schlechthin: „Alles, was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem seinigen mitgibt, ist romantisch . . . das Romantische ist also ein Perspectiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases." (V, 259)

[4]) Schneider (Ausdruckswerte) spricht im selben Sinne von einer „Beibehaltung" und einer „Umformung der wirklichen Gegebenheit". Joh. Volkelt unterscheidet einen „steigernden oder potenzierenden" (s. o.) und einen „Wirklichkeitsstil" (System der Ästhetik III, S. 337 f.).

nach ihrer Art verschieden sein kann, werden insbesondere im Bereiche des Umformungs-Stils nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ, trotz des gleichen Generalnenners, sehr unterschiedliche Spielarten möglich. Es wird dabei immer entscheidend sein, ob jene an der Gestaltung beteiligte subjektive Gefühls- oder Willens-Dynamik im Dienste des Gegenstandes steht, d. h. ob sie ganz seiner individuellen Seins-Gesetzlichkeit hingegeben ist und ihm dadurch eine erhöhte Ausdrucksintensität verleiht (wir werden einen solchen Stil im dritten Teil dieser Arbeit kennen lernen), oder ob diese subjektiven Kräfte des Schaffenden selbstherrlich und selbstgewichtig walten und gestalten.

Damit sind wir bereits in den Brennpunkt unserer besonderen Fragestellung gerückt: wenn wir die erkannten Ausdruckswerte des Godwi-Stils von diesem Standort aus noch einmal überschauen, wenn wir vor allem ihre spezifische Artung, die in den einzelnen Kapiteln herauszuarbeiten versucht wurde, erwägen, dann versammeln sich jene Einzel-Werte, fast selbstverständlich, unter einem bestimmten Oberbegriff. Wir stellten zunächst fest, daß in diesem Frühstil Brentanos nicht der Gegenstand schlechthin in seiner objektiven Gegebenheit primärer Darstellungsinhalt ist, sondern seine subjektive Spiegelung im Gefühl und in der Phantasie des Schreibers. Wir erkannten zum anderen, daß dieser Sprache eine Steigerungs-Funktion zukommt, die weniger in sachlichem Erfordernis als in subjektivem Bedürfnis begründet liegt. Wir beobachteten weiterhin eine starke Unruhe und Unstäte, die einem haltlos-wechselhaften Gefühl oder launischer Willkür entspringt. Wir sahen zudem, daß die Sprache oft beherrscht und geformt ist von einem Spiel- und Ausstattungs-Trieb, der sich zumeist willkürlich und extravagant, ohne sachlichen Zweck und künstlerische Notwendigkeit, auswirkt. Und wir konnten schließlich jene in einer subjektiven Zerrissenheit begründete Uneinheitlichkeit und Mißhelligkeit des stilistischen Gesamtausdrucks konstatieren.

Alle diese ästhetischen Werte in ihrer besonderen Prägung weisen auf einen ausgesprochen ich-bestimmten

Umformungsstil; und zwar handelt es sich hier ganz deutlich um eine Umformung, die, nur in loser und unverbindlicher Abhängigkeit vom auszusagenden Objekt, ihre gestaltende Wirkung wesentlich freischaltend aus der Eigengesetzlichkeit der individuell-subjektiven Kräfte des Autors tut. Was Gundolf vom „Godwi" im allgemeinen sagt, gilt in diesem Falle gleichermaßen für den engeren Bezirk seines Sprachstils: er ist Ausdruck eines „extremen Ichkultus, für den Zeit, Raum, Landschaft und Gesellschaft nur Spiel und Spiegel war"[5]. Es ist der Stil eines autonomen Ich, dem Stoff und Gegenstand nichts sind als lyrischer Reiz für ein schwelgerisches oder spielerisches Ausschweifen der eigenen Seele — im Formalen die vollkommenste Erfüllung dessen, was Brentano selbst einmal forderte: „Die Seele muß Held sein"[6].

Ich bin mir bewußt, daß ein solches Vereinen bestimmter Stilwerte unter einem einzigen umfassenden Oberbegriff keine erschöpfende Kennzeichnung ergeben kann. Allein es kommt mir, wie schon bemerkt, auf eine solche hier nicht an, sondern lediglich auf das Herausarbeiten des innerhalb der stilistischen Entwickelung entscheidenden Wesensmerkmals. Und dieses glaube ich oben eindeutig umschrieben zu haben.

Brentano hat übrigens selbst bald nach Vollendung seines Romans ein sehr klares und treffendes Urteil darüber besessen. In seiner vom Jahre 1800 datierten Vorrede schreibt er: „. . . ich wollte damals ein Buch machen, und jetzt erscheint es nur noch, weil ich mir in ihm die erste Stufe, die freilich sehr niedrig ist, gelegt habe. Ich vollendete es zu Anfang des Jahres 99, hatte mich damals der Kunst noch nicht geweiht, und war unschuldig in ihrem Dienste. Ich werde sie an diesem Buche rächen oder untergehen . . . Du wirst mir darum wohlwollen, lieber Leser, daß ich mich mit diesem Buche, das nur zu sehr

---

[5]) Gundolf: a. a. O. S. 9.
[6]) K. v. Holtei: Briefe an Tieck. 1864. — I, S. 95.

mehr von mir als sich selbst durchdrungen ist, gleichsam selbst vernichte, um schneller zur Macht der Objektivität zu gelangen, und von meinem Punkte aus zu thun, was ich vermag“ [7]).

[7]) V, S. 6. — Sperrung von mir.

II. DER STIL DES LITERARISCHEN MIMEN.

1. Die Problemstellung: Mythos und Mimesis.

Die folgenden Untersuchungen wollen ebensowenig wie die vorstehenden eine erschöpfende Stilmonographie sein: mehr noch als diese wollen sie von einem ganz bestimmten Standpunkt aus in ihren Gegenstand eindringen und lediglich die Bezirke erschließen, die nach Anlage und Absicht der vorliegenden Arbeit wichtig sind. Zur Präzisierung dieser bedingten Problemstellung bedarf es einiger erläuternder und abgrenzender Vorbemerkungen.

Aus der unendlichen Vielfalt aller wirklichen und möglichen Kunst-Stile lassen sich, scheint mir, grundsätzlich zwei umfassende ästhetische Kategorien abstrahieren: der Begriff des aus der eigengesetzlichen Individualität des Künstlers erwachsenen, ursprünglichen — kurz gesagt „originalen" Stils und der des durch bestimmte Vorbilder geprägten, nachahmenden Stils, den wir als „mimisch" bezeichnen wollen. Auch im engeren Bereiche des dichterischen Sprachstils gibt es diese zwei Grundartungen. Es handelt sich bei dieser begrifflichen Scheidung, wie gesagt, um eine rein theoretische Abstraktion, der die Wirklichkeit nur in extremen Fällen voll und unbedingt entspricht. Fast jeder Sprachstil, auch der in unserem Sinne „originalste", wird stellenweise mimische Elemente aufweisen, sonderlich dort, wo der Sprache eine charakterisierende Funktion zukommt, innerhalb der erzählenden Dichtung also in Rede, Tagebuch- oder Briefform u. ä. Trotzdem wird man einem solchen Stil wegen dieser rein technisch bedingten sprachlichen Mimesis keinesfalls seine wesentlich originale Qualität absprechen können. So ändert es z. B. nichts an der ausgeprägten Individualität des Godwi-Stils, daß etwa die Episteln des naiv-derben Jost von Eichenwehen, mit größerer Zurückhaltung auch Jodu-

nos und Ottilies pathetisch-empfindsame Briefe, in einer mimisch-charakterisierenden Sprache geschrieben sind. Worauf es bei dieser grundsätzlichen Stilwertung ankommt, ist der außerhalb jener formalen Sonder-Bedingnisse vorwaltende Wesensausdruck.

Auch sprachliche Nachahmung literarischer Gattungen kann also mit dem originalen Grundwert eines Stils durchaus vereinbar sein, sofern sie nur episodisch, in charakterisierender Sonder-Funktion auftritt. Sie stempelt eine Sprache jedoch sofort zu einer mimischen, wenn sie grundsätzlich konstitutives Element wird und damit die stilistische Gesamt-Anlage bestimmt.

In diesem, vorerst nur ganz allgemein umrissenen, Sinne wollen die Begriffe des „originalen" und „mimischen" Stils im folgenden verstanden sein.

*

Der weitaus größte Raum der schöpferischen Lebenszeit Brentanos gehört seiner umfänglichen Märchendichtung, die, mit Unterbrechung, im wesentlichen in den Jahren zwischen 1805 und 1817 entstand und zehn Jahre später noch einmal, aus völlig veränderter Tendenz freilich, aufgenommen wurde. Der besonderen Bedeutung entspricht das Echo, das gerade dieser Teil des Brentanoschen Werkes in zahlreichen literarhistorischen Erörterungen gefunden hat[1]). Der größte Teil dieser Untersuchungen freilich beschränkt sich auf monographische Einzelheiten und berührt das dichtungsgeschichtliche Problem, das diese Werke aufgeben — ja schlechthin bedeuten, überhaupt nicht oder nur von Ferne. Dort aber, wo man sich tatsächlich damit auseinandersetzt, ist die Wertung oft uneinheitlich, mitunter sogar widersprechend. Zwei der m. E. bedeutendsten divergenten Urteile — das eine von Benz, das andere von Gundolf geäußert — seien hier zur schärferen Erhellung des Problems angeführt.

Richard Benz, der die frühen Jahre seiner Forscherarbeit vorwiegend dem romantischen Kunstmärchen wid-

---

[1]) Vgl. O. Mallon: Brentano-Bibliographie.

mete[2]) und auch innerhalb der Schüddekopfschen Brentano-Ausgabe die Märchen besorgte, unternimmt in der Einleitung dazu den sehr aufschlußreichen Versuch, Brentanos Märchendichtung innerhalb eines großen literar- und geistesgeschichtlichen Zusammenhangs zu werten[3]); im Interesse einer möglichst tiefen und grundsätzlichen Erfassung unserer Frage kann es nur dienlich sein, wenn ich seine Gedankengänge hier kurz wiedergebe. Benz geht aus von einer fruchtbaren Unterscheidung zweier Grund-Arten dichterischer Erfindung: er trennt „das Ausdenken von Menschen und Begebenheiten nach Analogie der allen zugänglichen historischen oder realen Erfahrung", wie sie im modernen Roman vorwalte, grundsätzlich von einer Erfindung, die ein eigentliches „Erschaffen neuer Phantasiebilder im mythischen Sinne" bedeute und namentlich dem Heldenlied, Volkslied und Volksmärchen eigen sei. Dem entsprächen zwei Arten dichterischer Form: die artistisch-psychologische, deren künstlerisches Prinzip das feste metrische Gebilde oder das „Wahr- und Wahrscheinlichmachen von Menschen und Begebenheiten" oder beides zugleich darstelle, und die Form des naiven Erzählens, die, sich selbst genug, „mit jedem Wort Erfüllung des Inhalts" sei und die, weil das Erzählen selbst „den ästhetischen Genuß" gebe, über die „verstandesmäßige Mitteilung" hinaus „sinnliche Mitteilung" sein müsse, „die nicht nur den Geist beschäftige, sondern den ganzen Menschen bewege wie Musik". Benz begreift diesen formalen Gegensatz historisch und formuliert ihn mit „Gotik" und „Renaissance": Ende des Mittelalters sei eine „uns Deutschen naturgemäße Form" organisch erwachsen, die „durch die Renaissance zerbrochen und durch vermeintlich aus der Antike abstrahierte Formen ersetzt" worden sei; „kunstmäßige Behandlung" habe so „organischen Ausdruck" abgelöst. Damit sei an die Stelle naiver Darstellung ein Gestaltungs-Prinzip der bildenden Kunst getreten, eine

[2]) R. Benz: Märchen und Aufklärung im 18. Jahrhundert. Eine Vorgeschichte zur Märchendichtung der Romantiker. Diss. Heidelberg. Gotha 1907. — Märchendichtung der Romantiker. Gotha 1908. (Jena 1926[2].)

[3]) Bd. XI, S. LXVI ff.

Dichtung fürs Auge: „während die primitive Kunst ... den Inhalt völlig in das Sinnliche des Wortes banne und ans Ohr sich wende und also unmittelbar, motorisch wie die Musik, das innere Phantasiebild erzeuge", komme z. B. Goethe, dessen Wort „dem Verstand von den vom äußern Auge erschauten Bildern" erzähle, erst auf einem Umwege zur Erzeugung des inneren Phantasiebilds, wobei die Sinnlichkeit durch das Metrum des Verses und die Periodik der Prosa daneben und für sich beschäftigt werde. In dieser getrennten Wirkung auf Verstand und Sinnlichkeit sieht Benz das Wesen jener „klassischen Dicht-Convention" begründet, die seit der Renaissance die gebildete Vorstellung von der Dichtung bestimmt habe. Die „alten naiven Formen des Mittelalters" seien allein in den mündlich überlieferten Volksmärchen und Volksliedern erhalten geblieben, im Kreise der „Kunstdichter" verlacht und verachtet. Erst die romantische Bewegung habe sie wieder als Wert und Form nationaler Überlieferung erkannt und erstrebt. Diese neue formale Begründung unserer Dichtung sei, so meint Benz, „in ihrer tiefen prinzipiellen Bedeutung" wenig gewürdigt worden. Man habe darin „nicht die praktische Grundlegung der Ästhetik, sondern halb schwärmerisch-unproductive, halb wissenschaftlich-antiquarische Leistungen gesehen: weil der Beweis, daß auf dieser Basis weiterzubauen sei, bis heute zu fehlen schien". „Brentanos Märchendichtung" — so schließt Benz den Kreis seiner Betrachtung — „ist der Beweis, daß auch in der modernen Zeit das Epos in einem ursprünglichen Sinne gedeihen kann ..." Ton und Wesen der Volkspoesie habe diesem Dichter nicht ein „Studium" bedeutet, sondern „innerlichst verwandten, vertrauten Umgang. Eben deswegen konnte er kein treuer Sammler sein: das ruhige Aufnehmen, das unvermischte Aufzeichnen war ihm unmöglich ... weder der ästhetische Zweck, zu dem solches geschieht, noch der wissenschaftliche war ihm zugänglich, denn er hatte selbst die Naivetät des Volks, des Kindes, des echten Dichters: was ihn vom Alten ansprach, sah er gleich so lebendig, so sehr als Teil seiner selbst, daß die Umdichtung geschehen war, wenn er den Mund auftat, es nachzusprechen."

Man halte demgegenüber das Urteil Gundolfs[4]): „. . . auch von Brentanos Werken ist der größte Teil nur Bildung, darunter gerade sein „Volkston“ in Märchen und Liedern, dem zuliebe man ihm seine ursprünglichen Geheimnisse und Qualen zugute hält. Als Verfasser volkstümelnder Märchen und Lieder lebt er mit einer guten Zensur in den üblichen deutschen Literaturgeschichten weiter . . . Sein Verdienst als Erneuerer unseres alten echten Volksgutes muß bestehen: nur nicht eigentlich dichterisch, sondern literarhistorisch. Nirgends wird das Volkstümliche mit dem Volkstümelnden so unsauber vermischt und verwechselt wie in unserer deutschen Bildungsgeschichte auf dem Nachtrab der Romantik. Volkstümlich sind die Sprachäußerungen, die sich aus dem Leben, Treiben und Glauben des Volks unmittelbar ergeben, ohne Wissen um „Volkstum“, ohne Interesse am Volkstum und ohne selbstgefällige Spiegelung der eigenen „Schlichtheit“, „Natur“ oder „Gemütlichkeit“. Volkstümelnd ist die Nachahmung dieser unwillkürlichen Laute und Formen aus dem verspäteten Verlangen des Gebildeten oder Überbildeten nach Natur und Einfalt, aus dem historischen Sinn für das ehrwürdige Vergangene und Ferne, aus dem wählerischen Geschmack für das Naive und Frühe . . . Brentano, ein tiefes, wildes, einsames Herz, ist kein stämmig deutscher Volksmensch gewesen — beinah das Gegenteil derjenigen Seelenart, welche den Volkston erzeugt und verbürgt . . . ein gequälter und oft verkrampfter Sonderling. Sein Volkston ist also nicht Ausdruck seines wirklichen Wesens, sondern wie bei den meisten modernen Stadt- und Bildungsdichtern das literarische Kostüm des natursüchtigen, volksbedürftigen, nicht des natur- und volkhaltigen Gemüts.“

Es wurde hier absichtlich auf diese gegensätzlichen Urteile so ausführlich eingegangen, weil durch die großzügigen Benz'schen Gedankengänge sowohl wie durch die bestechend prägnante Formulierung Gundolfs das Problem in seiner ganzen Tiefe und prinzipiellen Bedeutung am

---

[4]) ZfDkde. 1928. S. 6.

eindrucksvollsten aufgetan wird. Knapp gefaßt, geht es also um die Frage: haben wir in den Märchen Brentanos tatsächlich das innerhalb der deutschen Geistesgeschichte lange verborgene Urphänomen mythischen Schaffens vor uns, oder handelt es sich um ein mimisches Nachbilden? Ist eine volkhaft-naive Seelenartung Ursprung dieser Dichtung oder ein Bedürfnis nach Volkstum?

Die Natur dieser Frage bedingt es, daß sie zuverlässig weder durch eine Untersuchung der Stoffe, Motive oder Quellen noch durch biographische Nachprüfungen entschieden werden kann, sondern nur von der Form, von der Erzählweise her, deren ästhetischer Ausdruck hier allein objektive Aufschlüsse gewährt.

Daß weder Gundolf noch Benz diese Bezirke in hinlänglichem Maße durchforschen, darf nicht verwundern: Gundolfs konzentriertem Aperçu liegt es seinem Wesen nach fern, Einzelzüge zu registrieren, wie ein solches Verfahren erfordern würde; und auch Benz glaubt als begeisterter Apologet der Brentanoschen Kunst — selbst in der ausführlichen Erörterung des Problems in seiner Schrift übers romantische Märchen[5]) — auf eine gründliche Untersuchung der Sprachform verzichten zu dürfen. Die eingangs dieser Arbeit erwähnten Einzelstudien zum Märchenstil Brentanos jedoch sind wiederum nicht prinzipiell genug orientiert, um befriedigende Ergebnisse im hier gedachten Sinne zu zeitigen. Auf der Grundlage einer eingehenden Sprachstil-Untersuchung diese Lücke schließen zu helfen, sei im folgenden — soweit der Gesamtrahmen der vorliegenden Arbeit es einräumt — versucht. Unsere besondere Fragestellung ist damit umrissen.

*

Gundolf unterscheidet in seinem Brentano-Aufsatz eine „bewußt literarische Nachahmung" und eine „unbewußte Mimicry". Mir scheint jener letzte der naturwissenschaftlichen Selektionstheorie entliehene Terminus den ästhetisch-psychologischen Verhalt äußerst treffend zu kennzeichnen: wie in der Natur Tiere durch jene „nach-

[5]) R. Benz: Märchen-Dichtung der Romantiker. S. 159 ff.

ahmende" Zuchtwahl sich den Formen und Farben ihrer Umgebung anähneln, so läßt sich auch im Bereiche der Dichtung oft eine unbewußte, zumeist einem starken seelischen Halt- und Sicherheitsbedürfnis entspringende Angleichung an bestimmte objektive, außerhalb der Individualität des Schaffenden gewachsene Formen oder Gattungen beobachten. Diese theoretische Scheidung von zwei Arten dichterischer Mimesis ist vor allem dort wichtig, wo es um die Erkenntnis des Mimischen in der Sprache überhaupt geht, wie in unserer Untersuchung; denn die Kriterien solcher stilistischen Mimesis sind in jenen beiden Arten — der bewußten und der unbewußten — oft sehr verschieden, zumindest verschieden deutlich.

Das bewußte sprachliche Nachbilden literarischer oder sonstiger Vorbilder und die dieses bestimmenden Stilerscheinungen sind in der Regel auf den ersten Blick erkennbar; zudem tritt es meist episodisch als charakterisierendes Darstellungsmittel auf und ist dann, wie oben dargetan, für den Ausdruck des Gesamtstils nicht maßgebend. Selten nur — außer in Parodien — erscheint solche bewußte Nachahmung als durchgehendes und integrierendes Stilphänomen.

Zu diesen wenigen Beispielen gehört auch ein Brentanosches Werk: die bekannte „Chronika eines fahrenden Schülers", 1802 begonnen[6]) und nach mehrfachen Umarbeitungen erstmalig 1818 gedruckt, im Stil der erste größere Ansatz zu mimischer Gestaltung. Das antiquarische Kostüm ist hier unverkennbar: Der breite, treuherzig-redselige Erzählton, die altertümelnden Worte und Wendungen, der gemächliche Rhythmus und die primitiv- umständliche Syntax der Sätze und Satzverbindungen, dieses ganze sprachliche Requisit einer verschollenen, einfältigen Zeit ist eindeutig bewußt angewandtes, freilich virtuos und liebevoll gehandhabtes Mittel stilistischer Mimesis. Übrigens wird hier einmal ganz deutlich, wie sehr solches Nachbilden und Sich-Aneignen von Formen bei Brentano aus seelischem Bedürfnis entspringt; es ist die Hoch-Zeit

[6]) Vgl. Joseph Lefftz' Einführung zur Ausgabe der Urfassung der „Chronika". Leipzig 1923. — S. X ff.

der Liebe zu Sophie Mereau, da die ersten Stücke der „Chronika" niedergeschrieben werden, eine Zeit, die trotz aller Leidenschaftsstürme, die immer wieder aufbrechen, die Seele des Dichters mit einer tiefen, nie gefühlten Ruhe, Wärme und Gläubigkeit erfüllt, die sein ganzes Wesen nach den quälend haltlosen Exzessen der frühesten schöpferischen Jahre läutert und einwurzelt in eine Welt der Einfalt und Demut. Es entspricht ganz dem geistigen Gepräge dieser Zeit, die „schon die Windeln literarisch imprägnierte"[7]), daß dies durch ein andachtvolles Versenken in die literarischen Zeugnisse des Mittelalters geschah. Die Beschäftigung mit alten Chroniken und antiquarischen Kuriosa ist Brentano ja zeitlebens Bildungs-Liebhaberei gewesen; oft jedoch, auf der Flucht vor den eigenen Leidenschaften, bedeutet sie ihm Wahlheimat, in der seine unstete Seele Beruhigung und Sicherheit findet. In diesem Sinne allein ist auch jenes andächtige Nachbilden der alten Worte und Sätze zu begreifen, wie es uns im Stil der „Chronika" entgegentritt: nicht weil ihm diese Einfalt und Harmonie ursprünglich eigen wäre, spricht der Dichter jene Sprache, sondern weil er in der bewußten Angleichung an ihre Naivität und Genügsamkeit die Plagen seiner zwiespältig-ausschweifenden Natur überwindet oder betäubt; der Ton dieser alten Sprache mag ihm, sooft er in den vielen Jahren die „Chronika" wiederaufnahm, wie Balsam auf die Wunden seiner inneren Zerrissenheit gewesen sein.

Ich bin hier absichtlich über den Rahmen einer Stilbetrachtung hinaus ins Psychologische abgeschweift: einmal läßt sich gerade an der „Cronika" der seelische Ursprung der literarischen Mimesis bei Brentano deutlich erkennen und erklären; zum anderen soll in der folgenden ausschließlich stilistischen Fragen zugewandten Untersuchung die „Chronika" nicht mehr in Betracht gezogen werden, weil in diesem bewußt nachahmenden Stil die mimische Qualität ohne weiteres offenbar ist und daher innerhalb unserer Problemstellung einer ins Einzelne dringenden Erörterung und Begründung nicht bedarf.

[7]) Gundolf: a. a. O. S. 4.

Ergiebig und interessant im Zusammenhang unserer Frage ist als Objekt allein die Märchen-Dichtung Brentanos, in der Züge einer bewußten stilistischen Nachahmung nur selten zu beobachten sind, in deren Sprache aber — wie das Folgende erweisen wird — jene unbewußte Mimesis sich ausbildet, die am tiefsten wohl mit dem Gundolfschen Begriff der literarischen „Mimicry" erfaßt wird.

Ich sagte schon: die sprachlichen Merkmale dieses unbewußt Mimischen sind in der Regel andere und schwieriger erkennbare als die der bewußten, planmäßigen Nachbildung — darin eben liegt das stilkritische Problem; und nicht nur dies, sie werden sich auch von Fall zu Fall oft beträchtlich unterscheiden, je nach der seelischen Grundanlage des Schaffenden wie nach dem Vorbild, den psychologischen Wurzeln und dem Grade der Angleichung. Für die Brentanosche Märchendichtung glaube ich als entscheidendes Kriterium für den mimischen Wert des Stils einen ausdrucksmäßigen Dualismus gefunden zu haben, der die Märchensprache — mehr oder weniger deutlich — durchgehend bestimmt. Gewiß, Brentanos Sprachstil trägt kaum irgendwo in den vielfältigen Bezirken seines Schaffens ein einheitliches Gepräge. Er ist, wie wir schon am „Godwi" feststellten, zumeist wechselhaft, schillernd, „vielhellig"; doch während sich im „Godwi" etwa die Vielheit der Ausdruckselemente im wesentlichen auf einen und denselben subjektiven Ursprung zurückführen läßt, entstammen jene polaren Stilwerte der Märchendichtung, wie wir sehen werden, zwei wesensverschiedenen Herkunfts-Orten: der subjektiven Eigennatur des Dichters und seinem unbewußt nach fremdem Vorbild strebenden Formwillen.

Ich habe hier, um das Vorgehen der folgenden Erörterungen zu rechtfertigen, Ergebnisse vorweggenommen. Die nachstehenden Untersuchungen, die bewußt sogleich auf das Wesentliche, den Nachweis jener ausdrucksmäßigen Zwiespältigkeit hinzielen, werden das Gesagte im einzelnen belegen[8]).

[8]) Es gehört vielleicht zu den notwendigen Voraussetzungen der folgenden Erörterung, ganz kurz auf das stilistische Verhältnis der

2. Sprechstil — Schreibstil.

Das Märchen ist, wie alle Ur-Dichtung im mythischen Sinne, eine Kunstform des Sprechens und Hörens: nicht des Schreibens und Lesens. In dieser wesenhaften Voraussetzung liegt die Eigenart seines Sprachstils bis in alle Einzelheiten der Wortgebung, Wortfolge und Satzfügung hinein begründet.

Brentanos Märchen sind, wie uns vielfach bezeugt ist[1]), größtenteils zunächst als mündliche Erzählung entstanden und erst später niedergeschrieben worden. Fast alle — namentlich jedoch die frühen — tragen daher auch in ihrer schriftlichen Aufzeichnung noch unverkennbar die Züge jener mündlichen Improvisation, in der Brentano, wie uns immer wieder berichtet wird, Meister war und eine eigentümlich faszinierende Wirkung auf seine Zuhörer ausgeübt haben muß.

Ein paar beliebig gewählte Textproben aus verschiedenen Zeiten genügen, um dieses Stilmerkmal zu veranschaulichen:

> Schon war sie über Berg und Thal gekommen, da hörte der Schimmel auf zu galoppieren und trabte.
>
> Schon war sie durch den jungen Wald und über die Moosheide gekommen, und der Himmel war voll Sterne, und der Mond ging unter. Da hörte der Schimmel auf so stark zu traben und ging einen starken Schritt.
>
> Schon war der Himmel weiß gegen Morgen, die Hasen gingen schon in die Kohlfelder nach ihrem Morgenbrod; Hähne krähten in der Ferne, und die Haare Liebseelchens und die

---

Brentano-Märchen zu ihrer italienischen Vorlage einzugehen. Benz (Märchendichtung d. R., S. 163 f.) hält eine wesentliche Beeinflussung durch Basiles Sammlung nur im Stofflichen für gegeben. Auch Glöckner, der dieser Frage im ersten Teil seiner Arbeit näher nachgeht, bringt im Bereiche des Sprachstils lediglich einige Einzelzüge bei, die Brentano namentlich in den kleinen italienischen Märchen mit Basile gemein hat; die Selbständigkeit und Eigenheit, die dem Brentanoschen Märchenstil im ganzen zukommt, wird auch durch diese Feststellungen nicht beeinträchtigt. Ohne uns hier auf Einzeluntersuchungen einlassen zu können, die diese Arbeit unverhältnismäßig belasten würden, dürfen wir also voraussetzen, daß die Sprache der Brentano-Märchen im wesentlichen eine unabhängige Eigenschöpfung darstellt.

[1]) Vgl. Cardauns: a. a. O. S. 96.
Steig: Achim von Arnim und die ihm nahestanden. Bd. III, S. 214.
Clemens Brentano's Gesammelte Schriften. 1852/55. Bd. VIII, S. 143.
G. Görres: Vorwort z. Märchenausgabe. S. XLII.

Mähne ihres Schimmelchens waren naß vom Morgenthau. Da ging der Schimmel einen sehr langsamen Schritt, und Liebseelchen matt und müde nickte mit dem Kopfe und schlief ein und wußte nichts mehr von sich; aber der Schimmel ging seinen leisen Schritt fort, und fraß hie und da ein bißchen Gras, das am Rande der Gartenfelder stand, durch welche bereits der Weg ging. (XII, 1/11—12)

An der Wortgebung in diesem Beispiel aus dem „Liebseelchen" (einem der frühen sogenannten kleinen italienischen Märchen[2]) fällt sofort auf, daß der Verfasser weitgehend auf die vielfältigen Abtönungs- und Variations-Möglichkeiten der Sprache verzichtet hat; es begegnen immer wieder die gleichen einfachen Grundwörter, wie sie einem beim Sprechen und improvisierten Erzählen beikommen. So folgen z. B. die Verbalformen „gekommen" und „hörte auf" zweimal kurz aufeinander, das einfache allgemeine „war(en)" erscheint in dem kurzen Textstück fünfmal, „ging(en)" sogar sechsmal, davon dreimal in stereotyper Verbindung mit „Schritt" und dem insgesamt fünfmal wiederkehrenden „Schimmel" bzw. „Schimmelchen". Dieselbe Einfachheit und Gleichförmigkeit läßt sich am Satzbau beobachten. Von den fünf Sätzen unseres Beispiels sind vier reine Hauptsatz-Verbindungen; nur im letzten finden sich am Ende zwei kurze Relativsätze. Es handelt sich also um eine ausgesprochen beiordnende Struktur ohne spürbare syntaktische Spannungen; es ist kein Zufall, daß die Konjunktion „und" vierzehnmal auftritt. Dieses schlichte, ruhige Aneinanderreihen der Dinge und Geschehnisse entspricht wieder durchaus der Form des mündlichen Erzählens und Aufnehmens durch das Ohr, das syntaktische Abhängigkeits-Verhältnisse nur bis zu einem bestimmten Grade zu erkennen und zu scheiden vermag und der Erfassung eines komplizierten Satzgefüges, wie es das lesende Auge mühelos überblickt, nicht ohne weiteres fähig ist. Auffällig an unserem Beispiel ist außerdem, daß — entsprechend der erwähnten Wortwiederholung — auch im Satzbau eine gewisse Gleichförmigkeit vorwaltet, die, durch das dreimalige anaphorische „schon" überdies ver-

[2]) Die Entstehung der kleinen italienischen Märchen fällt in die Jahre 1805—09. Zur Chronologie vgl. Ilse Mahl (a. a. O. S. 121), die im wesentlichen mit Benz (Einleitung z. Märchenausgabe) übereinstimmt.

stärkt, hier keineswegs berechnetes Kunstmittel darstellt, sondern ebenfalls als unwillkürliche Stilerscheinung mündlicher Improvisation zu werten ist, die in Wortwahl wie Satzformung der Variation entraten muß und darf. Ich greife noch einige Proben heraus. Zunächst zwei weitere aus den kleinen italienischen Märchen:

> Da nun die Nacht alles bedeckt hatte, hörte er ein wunderbares Säuseln in seinem Baum und erwachte und lauschte; da vernahm er eine leise Bewegung in seiner Stube herum, und ein süßer Duft breitete sich umher. Er war stille, stille und lauschte immer fort; endlich, da es ihm wieder so wunderbar in der Myrthe säuselte, begann er zu singen (XII, 1/28)
>
> Da nahm Witzenspitzel leise, leise seinen langen Strick und spannte ihn vor die Schloßthüre von einem Baum zum andern und stellte die Schachtel mit Schnupftabak dazwischen; dann nahm er den Bienenkorb und setzte ihn an einen Baum in den Weg, und ging in den Stall und band das Pferd Flügelbein los und setzte sich mit dem Sack, worin er den Hahn, das Lamm und den Hasen hatte, darauf und gab ihm die Sporen und trieb es hinaus. (XII, 1/43)

Hier tritt neben den schon genannten Erscheinungen ein weiterer kleiner aber typischer Zug mündlichen Redestils auf, der in Brentanos Märchen häufig zu beobachten ist: die den Ausdruck steigernde Wortwiederholung („stille, stille" — „leise, leise"). Zwar begegnet diese bekannte Form auch in Stilen, die vorwiegend vom Schreiben und fürs Lesen bestimmt sind, doch bedeutet sie ursprünglich ihrem ästhetisch-psychologischen Wesen nach ein Mittel der mündlichen Aussage, dessen Wirkung allein vom Ohr, d. h. dadurch, daß das betr. Wort mehrmals unmittelbar nacheinander g e h ö r t wird, voll verspürt werden kann. Auch beim Augen-Lesen empfangen wir jenen gesteigerten Eindruck nur auf Grund einer sich unwillkürlich bildenden Hör-Vorstellung, keineswegs etwa durch das mehrfache S e h e n des gedruckten Wortes.

Ich lasse noch ein paar Beispiele aus den späteren Rheinmärchen („Murmelthier") und der Reihe der sogenannten großen italienischen Märchen folgen[3]):

[3]) Der Zyklus der Rheinmärchen dürfte zwischen 1809 und 1812, im wesentlichen wohl im Jahre 1811, entstanden sein (vgl. B e n z: Einleitung, S. XXIV). Die Niederschrift der großen italienischen Märchen fällt in die Folgezeit, nach M a h l (a. a. O. S. 121 f.) in die Jahre 1813–17. Jedoch dürfte das Schnürlieschen-Fragment nach Benz (Einleitung, S. XLVI) und Glöckner (a. a. O. S. 30) nicht mehr dazu, sondern in die Zeit der späten Bearbeitungen gehören. Für das „Kommanditchen" scheint mir der frühe Ansatz von Benz und Mahl am überzeugendsten.

Murmelthier ließ sich ruhig die Kleider ausziehen, gab der Mutter die Erdbeeren; die waren aber lauter Goldkörner, und dabei lagen die Perlen, die sie der Lureley aus den Haaren gekämmt hatte; darüber war die Mutter von Neuem erstaunt, und als sie ihr den Rocken gab, war das Gespinnst reines Silber. Aber Alles war nicht recht; bei Allem wurde sie gezankt, und da sie von Frau Lureley erzählte, sagte Murxa (XI/255)

Es war einmal ein Mann, der hieß Klopfstock und hatte fünf Söhne: der erste hieß Gripsgraps, der zweite hieß Pitschpatsch, der dritte hieß Piffpaff, der vierte hieß Pinkepank, der fünfte hieß Trilltrall.

Der gute Klopfstock hatte seine Söhne sehr lieb und wollte sie gerne etwas Rechts lernen lassen; aber bei ihm war Noth in allen Ecken, das Dorf, wo der Schulmeister war, war abgebrannt und die Schule auch, und die Bauern auch, und die Schuljungen auch; er war mit seinen fünf Söhnen allein übrig geblieben. (XII, 1/171)

In Deutschland in einem wilden Wald lebte ein altes Männchen, und das hieß Gockel. Gockel hatte ein Weib, und das hieß Hinkel. Gockel und Hinkel hatten ein Töchterchen, und das hieß Gackeleia. (XII, 1/223)

Der Tag brach an, und sie sahen verwundert den Glanz ihres prächtigen Schlafgemachs und ihrer schönen atlassenen himmelblauen Schlafröcke und ihrer Goldnachtmützen. Nun erinnerten sie sich in ihrer Freude erst an Gackeleia, ihr liebes Töchterlein, und eilten nach einem wunderschönen Bettchen, rissen die rothsammtnen goldgestickten Vorhänge hinweg. Da lag Gackeleia schön wie ein Engel, ach viel schöner, als sie je gewesen. (XII, 1/265)

Wortgebung und Syntax lassen sich hier wiederum auf den ersten Blick als Elemente gesprochener Rede erkennen. Bezeichnend in diesem Sinne ist auch eine Wortfolge wie „In Deutschland in einem wilden Wald". Im üblichen Schreibstil hieße es umgekehrt: In einem wilden Wald in Deutschland. Die Wortfolge der freien mündlichen Erzählung läuft parallel dem normalen Vorstellungs- und Denkvorgang: vom Großen zum Kleinen, vom Ganzen zum Teil. Wir können diese Erscheinung im Stil der Brentanoschen Märchen oft beobachten. Auch all jene Äußerungen, in denen der Erzähler irgendwie aus dem objektiven Bericht hervortritt wie etwa am Schluß des letzten Beispiels („schön . . ., a c h viel schöner"), sind durchaus kennzeichnende Stilformen der lebendigen mündlichen Mitteilung; sie begegnen in unserem Märchen gleichfalls auf Schritt und Tritt. (Man vergleiche hier nur, um ein besonders sprechendes Beispiel zu haben, die Erzählung des Pinkepank im „Klopfstock", XII,1/183 ff. Trotz gewisser

Sprachkünsteleien, auf die G. Larfeld[4]) mit Recht hinweist, herrscht darin gerade infolge der zahlreichen Interjektionen, Ausrufe, Anreden u. dgl. ein äußerst echter und lebendiger Erzählton.)

Noch ein anderes läßt sich an den letzten Beispielen deutlich abnehmen: auch die Phantasienamengebung Brentanos ist z. T. wesentlich akustisch bestimmt. D. h. die Namen charakterisieren ihren Träger oft nicht oder nicht nur gedanklich durch den Bedeutungsgehalt (wie z. B. „Klopfstock"), sondern musikalisch-lautmetaphorisch durch ihren Klangwert: vgl. „Murxa" (die böse Schwester) — „Gripsgraps", „Pitschpatsch" usw. Man könnte zum Beleg dieser berühmten Erscheinung in Brentanos Märchen eine lange Namenliste herausziehen; doch ist die Sache schon so oft erörtert worden[5]), daß ich hier lediglich ein paar der aufschlußreichsten Benennungen zu notieren brauche. So begegnet uns z. B. der pfiffige Edelknabe „Witzenspitzel", die Riesin „Dickedull" und ihr Kind „Mollakopp", „Wirx", die böse Mutter der bösen „Murxa", das zarte Prinzeßchen „Pimperlein" und ihr gutmütiger Vater „Pumpam", der Nachtwächterkönig „Knarrasper" und sein Weib „Schnarrassel" dazu etwa im Gockel-Märchen „Schurrimurri", die Katze, und die Mäuse „Pfiffi" und „Sissi". Man wird ohne weiteres begreifen, daß bei solchen Namenbildungen der Klang zumeist alles bedeutet; wenn sie heute auch beim stillen Lesen ihre Wirkung nicht verfehlen, so liegt das wiederum nur daran, daß sich unser Ohr eine mehr oder weniger deutliche Lautvorstellung zu bilden vermag, ohne wirklich zu hören. Jedenfalls haben wir auch in diesen lautmetaphorischen Charakterisierungen ein wesentliches Stilelement gesprochener Rede zu erblicken[6]).

Im ganzen also läßt sich schon bei oberflächlicher Betrachtung feststellen, daß der Märchendichtung Bren-

---

[4]) a. a. O. S. 55.

[5]) Vgl. Larfeld: a. a. O. S. 50 f. — Mahl: a. a. O. S. 96 f. — Benz: Märchendichtung d. R., S. 164 u. oft. — Benz: Einleitung, S. LXXII.

[6]) Auf die Lautmetaphorik in Brentanos Märchenstil wird noch an anderer Stelle näher einzugehen sein. Im vorliegenden Zusammenhange ist sie nur als typische Erscheinung des Sprechstils von Belang.

tanos der Ausdruckswert eines Sprechstils zukommt, m. a. W. daß ihre Sprache eine wesentliche und kennzeichnende formale Eigenheit mit dem Volksmärchen gemein hat. Wenn man zudem bedenkt, daß dieser Stilwert der schriftlichen Fixierung zweifellos Nachwirkung einer vorher tatsächlich erfolgten mündlichen Erzählung darstellt, so scheint das auf den ersten Blick einwandfrei für einen originalen Märchenstil zu sprechen, für ein episches Gestalten ursprünglich-mythischer Artung. Bei schärferem Zusehen jedoch ergibt sich, daß jenes Ausdrucksmoment des „Gesprochenen" in der Sprache der Brentanoschen Märchen keine absolute Geltung beanspruchen kann, daß sich vielmehr ebenso unverkennbar typische Elemente eines „geschriebenen" Stils, also einer polar entgegengesetzten Ausdruckskategorie beobachten lassen [7]).

Diese beiden stilistischen Werte stehen in den verschiedenen Schaffenszeiten keineswegs gleichwertig nebeneinander. Während die frühen italienischen Märchen noch wesentlich vom gesprochenen Erzählen her geformt sind, wird in den Rheinmärchen und den großen italienischen Märchen, vor allem aber in den Umdichtungen und Erweiterungen der Spätzeit der gegensätzliche Ausdruckswert immer stärker als bestimmendes Stilmoment spürbar [8]).

Selbst in den kleinen italienischen Märchen der ersten Periode lassen sich bei genauer Überprüfung schon „geschriebene" Partien erkennen, ohne daß diesen freilich eine wesentliche oder vorwiegende Wirkung zukäme. Zwei Beispiele für viele:

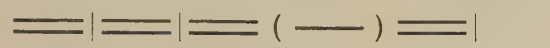
> Nun wohnte in der Gegend von Rundumherum eine sehr schöne Königin, Frau Flugs, die hatte eine Tochter, Fräulein Flink; und der König Rundumherum, der gerne alle anderen Länder um sein Land herum auch gehabt hätte, hätte die Königin Frau Flugs gar gerne zu seiner Gemahlin gehabt. Sie ließ ihm aber sagen, daß

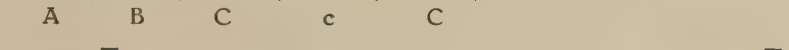
[7]) Damit soll nicht gesagt sein, daß es sich um einen extremen Schreibstil handele; ein solcher ist in der Dichtung ja schlechthin unmöglich. Der Stilbegriff ist daher im folgenden stets im Hinblick darauf zu verstehen, daß er zur Kennzeichnung dichterischer Sprache angewandt wird.

[8]) Zum Abschluß gelangt sind nur „Gockel" und „Fanferlieschen", beide vermutlich zwischen 1827 und 1838 entstanden. Bleich (a. a. O. S. 92) setzt das „Fanferlieschen" schon zwischen 1823 und 1826 an (?).

noch viele andere Könige sie auch gerne zur Gemahlin hätten, daß sie aber keinen nehmen wolle als den allergeschwindesten, und daß der, welcher am nächsten Montag, Morgens um halb zehn Uhr, wenn sie in die Kirche gehe, zuerst bei ihr wäre, sie zur Gemahlin und mit ihr das ganze Land haben sollte. (XII,1/42)

Die beiden Sätze, die dieser kurze Abschnitt aus dem „Witzenspitzel" in sich vereint, sind syntaktisch völlig verschieden; graphisch dargestellt, ist ihr Bau folgender:

1. 

2. 

Ein Satzgefüge wie das zweite ist der freien gesprochenen Rede fremd, zumindest gehört es nicht zu dem ihr gemäßen Stil.

Ähnlich das folgende Beispiel aus dem „Myrthenfräulein":

Als der Kammerherr des Prinzen, welchem dieser bei Lebensstrafe befohlen hatte, die Myrthe täglich zu begießen und täglich die Stube aufzuräumen, als wenn der Prinz da wäre, zu seiner Verrichtung hereintrat, war sein Entsetzen unbeschreiblich, da er das zerfleischte Myrthenfräulein in dem Blute an der Erde herumliegen und den Myrthenbaum zerknickt und entblättert sah. Er wußte nicht, was dies sein konnte, denn er wußte von dem Myrthenfräulein nichts; da erzählte ihm das junge Fräulein, welches weinend in einer Ecke saß, Alles. (XII,1/34)

Auch hier ist der strukturelle Unterschied so offen, daß der erste Satz einem anderen Stil anzugehören scheint als der zweite; und doch folgen beide unmittelbar aufeinander. Gewiß stellen solche Erscheinungen des Schreibstils in den frühen Märchen Ausnahmen dar; aber eben dieser Umstand, daß sie inmitten einer grundsätzlich anders gearteten Sprache unvermittelt begegnen, ist für unsere Frage aufschlußreich: er läßt die Einheit und Originalität eines für einen echten Märchenstil unbedingt vorauszusetzenden Ausdruckswertes zumindest unsicher erscheinen. Die folgende Entwicklung der Brentanoschen Märchensprache bestätigt diese Vermutung: die ausdrucksmäßige Zweipoligkeit wird zum ästhetischen Prinzip dieses Stils, wobei die Faktoren des Schreibstils das Übergewicht gewinnen.

Zur Veranschaulichung stelle ich im folgenden zunächst einmal zwei kennzeichnende Stellen aus dem „Radlauf", dem ersten der Rheinmärchen, nebeneinander:

Dieses Lied und der Kranz freuten den alten Rhein immer gar sehr; er gewann den Müller Radlauf darum gar lieb und trieb ihm sein Rad gar ordentlich, nicht zu langsam und nicht zu geschwind. (XI/5)

Diese Thiere waren zu einer großen Ruhe und Gleichmüthigkeit erzogen und durften nur im äußersten Fall durch ein bescheidenes, vieldeutiges Zeichen ihre innere Gemüthsstimmung bemerklich machen. (XI/7)

Beide Sätze sind syntaktisch einfach gefügt und scheinen sich dem oberflächlichen Blick stilistisch in nichts Wesentlichem zu unterscheiden. Doch wer aufmerksam liest und nur eine Spur von Gefühl für Sprachausdruck hat, wird sogleich bemerken, daß hier zweierlei Ton klingt. Das erste Beispiel ist wieder durchaus naiver Erzählstil, aus dem Sprechen entstanden und fürs Ohr bestimmt; nicht allein in der typischen als ergänzendes Anhängsel gegebenen adverbialen Bestimmung am Schluß, die (ähnlich der oben erwähnten Wortfolge) eine Einengung und Präzisierung einer vorerst allgemein ausgedrückten Tatsache erbringt, nicht nur in dem treuherzig wiederkehrenden „gar", nicht nur in der ganzen Einfalt der Wortgebung überhaupt, sondern vor allem auch im Numerus, d. h. in der Klangwirkung des Satzes[8]). Das kurze Textstück enthält eine lange und drei kürzere Pausen in verhältnismäßig gleichförmiger Verteilung; die Sprachmelodie verläuft in fünf kurzen Bögen — ganz, wie es dem natürlichen, ungezwungenen Erzählen eigen ist, das die Stimme immer wieder sinken läßt und aufs neue anhebt. Man vergleiche damit das zweite Beispiel: hier ist die Stimme vom ersten bis zum letzten Wort fast pausenlos in einem einzigen Bogen geführt. Gewiß ist auch das mühelos sprechbar, aber es ist kein eigentlicher Sprech-Stil. Hinzu kommt, daß auch die Wortgebung in ihrer versteckt-ironischen Verhaltenheit und einer gewissen gewählten Glätte in keiner Weise mehr die Naivität des ersten Satzes besitzt.

[8]) Ich fasse den Begriff des Numerus hier im Sinne Schneiders, der ihn (wie auch R. M. Meyer und Walzel) scharf gegen den des Rhythmus abgrenzt und diesen als einen Bestandteil des ersteren begreift (Schneider: Stilkunde, S. 20 ff.). Vgl. auch R. M. Meyer: Stilistik, S. 60 ff.

Solche Gegenüberstellungen ließen sich beliebig vermehren. Ich gebe aus dem Rheinmärchen-Zyklus im folgenden nur noch einige Beispiele für das weitgehende Einbrechen jener Schreibstil-Elemente, die wiederum dem Radlauf-Märchen entnommen sind:

> Aus diesen Abbildungen der Hof- und Leibthiere entstanden die Wappen, und man kann aus den seltsamen Figuren der auf denselben abgebildeten Thiere sich eine Vorstellung machen, wie wunderbar Erziehung und Hofbrauch die ehemaligen Hofthiere zugestutzt hatten. Zu dieser wohlthätigen Veränderung sollen die traurigen Begebenheiten mit beigetragen haben, welche durch die wenige Zurückhaltung der großen Katze auf dem Schooße der Königin von Mainz in dieser Geschichte veranlaßt wurden. Wenn gleich alle diese abergläubischen alten Händel längst vergessen sind, so ist doch hie und da noch eine Spur übrig geblieben, wie man an den Wollflocken, welche die Vögel zu ihren Nestern von den Dornhecken sammeln, sehen kann, daß vorübergezogene Schafheerden sich daran hängen ließen . . . (XI/8)

Solche Satzfügungen sind dem Ohr offenkundig fremd; der letzte Satz etwa kann selbst von einem aufmerksamen Hörer sehr leicht mißverstanden werden, weil infolge der subordinierenden Syntax die logischen Beziehungen beim bloßen Hören nicht überall eindeutig sind. Als Schriftbild ist der Satz natürlich mühelos zu überblicken. Auch Wortfolgen wie „aus den seltsamen Figuren der auf denselben abgebildeten Thiere", die aus dem Bestreben nach gedanklich zusammengedrängtem Ausdruck entstanden, sind für das Ohr undeutlich. Es sind typische Formen des Schreibstils, in dem sie ihre Berechtigung haben. Ebenso werden Wörter wie „denselben" oder das Relativpronomen „welche" statt „die" bei der mündlichen Aussage wegen ihrer Schwerfälligkeit gemieden. Überhaupt entspricht die Wortgebung in vielen Fällen mehr einer theoretischen Beschreibung als einer Märchen-Erzählung: Verben wie „beitragen" oder „veranlassen", Wortverbindungen wie „Hof- und Leibthiere", nominale Wendungen wie „eine Vorstellung machen" oder (auf derselben Seite) „die Aufmerksamkeit war gerichtet" u. a. m. entstammen dem Vokabular des „geschriebenen" Sprachstils und wirken im Märchen fremd. Daß im obigen Beispiel wiederum eine leise Ironie mitschwingt, ändert an den festgestellten Tatsachen nichts. Gerade jene Glätte und Verbindlichkeit, die sich auch in Wendungen äußert wie etwa „nicht ohne

Ursache“ (XI/8) oder „Es war nicht ganz unbekannt geblieben, daß . . .“ (ebd.) ist ein Gewächs jener modernen seit dem 14. Jahrhundert im Bereiche der Gelehrsamkeit und des Geschäftslebens sich entwickelnden deutschen Schriftsprache romanischer Prägung, die das urwüchsige sprachliche Formen im klingenden Wort, wie es dem deutschen Mittelalter eigen ist, abgelöst und verschüttet hat.

Unter den großen italienischen Märchen klingt der Ton mündlichen Erzählens am reinsten im „Klopfstock“ fort; im übrigen haben sie den Stilcharakter des frühen italienischen Zyklus stark eingebüßt und gleichfalls eine im ästhetischen Ausdruck zwiespältige Sprachform angenommen. Selbst der von Brentanos Märchendichtung am meisten (und mit Recht) bekannt gebliebene „Gockel“ bedeutet hier keine Ausnahme. Ich gebe aus diesem Märchen wiederum eine Gegenüberstellung zweier Textstellen:

Einstens ging nun Gackeleia einmal in ihrem kleinen Gärtchen spazieren. Da waren die zierlichsten Beete voll schöner Blumen, alle mit Buchsbaum und Salbei eingefaßt, und die Wege waren mit glitzerndem Goldsand bestreut; in der Mitte war ein Springbrunnen, worin Goldfische schwammen, und über demselben ein goldener Käfig voll der buntesten singenden Vögel; hinter dem Brunnen aber war eine kleine Laube von Rosen und eine kleine Rasenbank; ein schönes goldenes Gitter umgab das ganze liebe Gärtchen. (XII, 1/274)

Das alles währte so fort, bis die Henne Gallina dreißig Eier gelegt hatte, auf denen sie brütend saß. Auf diese Brut setzte Gokkel alle seine Hoffnung für die Zukunft und zürnte darum so gewaltig auf Frau Hinkel, als sie die Vorsprecherin der Raubvögel werden wollte, die gern im Schloß aufgenommen gewesen wären; worüber ihr Gockel einen so derben Verweis gab, wie ich gleich anfangs erzählte. Die Freude des guten Gockels über seine brütende Henne war ungemein groß, und da er täglich erwartete, daß . . . usw. (XII, 1/242)

Das Beispiel links ist, bis auf geringe Ausnahmen, Sprechstil; der andere Ausschnitt zeigt eine ausdrucksmäßige Mischung, vorwiegend jedoch Stilformen des Schreibens. Einige seien notiert: „auf denen sie brütend saß“ — „setzte . . . alle seine Hoffnung für die Zukunft“ — „als sie die Vorsprecherin . . . werden wollte“ — „die gern im Schloß aufgenommen gewesen wären“ — „worüber . . . gab“ — „Die Freude . . . war ungemein groß“. Interessant und bezeichnend ist hier, wie man jene Bemerkung „wie ich gleich anfangs erzählte“ nach dem vorangehenden Satz

deutlich als eine stilistisch irgendwie fremde Zutat empfindet.

Ich trage noch ein paar weitere Beispiele aus dem Gockel-Märchen als Belege für das starke Wirksamwerden des Schreibstil-Ausdrucks zusammen; sie sprechen zumeist ohne weitere Erklärung für sich:

> und es ging ein strenges Nachforschen Gockels über Alles an, wo dann Hinkel und Gackeleia mancherlei Verdruß bekamen (XII, 1/242)
>
> Die Bürgerschaft, um ihre Freude zu bezeugen, kam mit fliegenden Fahnen gezogen (XII, 1/270)
>
> Die Verwunderung über den Reichthum und die jugendliche Schönheit Gockels konnte nur durch die außerordentliche Mahlzeit noch übertroffen werden . . . Kronovus und Gackeleia saßen an einem aparten Tische (XII, 1/273)
>
> Nachdem der Prinzessin Sissi nochmals von ihrem Gemahl und ihren Eltern Glück gewünscht worden war zu ihrer Rettung, sagte sie, wie man die Gelegenheit nicht versäumen müßte, der Familie des Raugrafen Gockel, welcher sie zum zweiten Mal so verbindlich geworden, sich dankbar zu erzeigen. Sie erzählte, daß sie ihretwegen die Ruthenschläge standhaft erlitten. Da sagte ein alter Rath: die Ruthe hätte ich wohl verdient, weil ich einstens eine so große Katzenfreundin gewesen, und es sei überhaupt zu überlegen, ob ich nicht eine Spionin der Katzen sei. — Dieser Verdacht ängstete mich dermaßen, daß ich mich selbst mit Thränen dagegen vertheidigte und zwar so nachdrücklich, daß dem alten Rath das Maul verboten wurde. (XII, 1/301)

Eine noch stärkere Einbuße erleidet der naive Erzählton des Volksmärchens im Stil der literargeschichtlich so merkwürdigen Erweiterungen und Umarbeitungen, die der alte Brentano in seinen letzten Jahren vornahm und im „Gockel" und „Fanferlieschen" zum Abschluß brachte. Eine einzige Gegenüberstellung genügt, um sich diese Entwickelung zu veranschaulichen; man vergleiche z. B. den folgenden Text aus der erweiterten Fassung des Gockel-Märchens mit der entsprechenden Stelle (XII, 1/265) der ersten Fassung, die oben als Beispiel für „gesprochenen" Stil zitiert wurde:

> Es brach aber der Tag an und es war kein Traum; Alles hatte Bestand, sie blickten Arm in Arm scheu und doch freudig bald sich in ihrer verjüngten Gestalt und prächtigen Kleidung, bald die wunderbare Pracht ihres Schlafgemaches an, und als sie neben ihrem großen Prachtbett, welches wie ein Himmelwagen aussah, mit Federbüschen besteckt, ein anderes schönes Bettchen sahen, fiel ihnen erst im Taumel der großen Freude ihre liebe Gackeleia ein; sie rissen die rothsammetnen goldgestickten Vorhänge hinweg, da lag Gackeleia schön wie ein Engel, ach viel schöner als sie je gewesen. (XII, 2/91)

Ein rein äußerer doch keineswegs unwichtiger Vergleichspunkt fällt sofort ins Auge: Die Stelle ist in der ersten Fassung nicht nur im Bau, sondern auch durch die Interpunktion in drei klare Sätze gegliedert, deren Ende jeweils ein Punkt kennzeichnet. Die spätere Fassung, obwohl wesentlich länger und syntaktisch ebenfalls aus drei vollständigen Sätzen bestehend, setzt an Stelle der Punkte Semikola. Man darf also wohl annehmen, daß im ersten Falle der Text noch lebendig als mündliche Rede empfunden wurde und damit die Notwendigkeit oder vielmehr Selbstverständlichkeit einer im Schriftbild klar und eindeutig zu markierenden grammatischen Kurzgliedrigkeit, während die vermittelnden Zeichen der erweiterten Stelle auf die typische Schreibstil-Tendenz schließen lassen, ausgedehnte, zusammenhängende, auch den feinsten logischen Bezügen syntaktisch gerecht werdende Satzformen zu bilden. Im übrigen ist an dem letzten Beispiel besonders deutlich erkennbar, wie nur die eigentliche Erweiterung (also der Mittelteil) jenen Ausdruck des „Geschriebenen" angenommen hat; ein Fall, der nicht allein steht, sondern in den Umarbeitungen durchweg begegnet. Die in den späteren Märchen an sich schon vorhandene stilistische Mißhelligkeit wird dadurch in den erweiterten Fassungen natürlich noch verschärft.

Es muß dabei jedoch betont werden, daß jenes Zusammentreffen früher und später Stilelemente nicht den eigentlichen und wesentlichen Grund für die Uneinheitlichkeit des Ausdrucks bedeutet; auch in den völlig neu entstandenen Partien der Bearbeitung ist der Zwiespalt unverkennbar, wie etwa das folgende Beispiel zeigt, das der breit ausgesponnenen Schilderung des Begräbnisses der Gallina im Spät-„Gockel" entnommen ist:

> Es haben sich außerdem allerlei Gerüchte von außerordentlichen Erscheinungen verbreitet, die bei diesem Begräbniß eingetreten sein sollen, und es ist noch jetzt das Gerede unter den Vögeln der Umgegend davon: „es sey ein Comet in der Gestalt eines Paradiesvogels am Himmel gesehen worden, und unter der Linde hätten die drei Lilien zu leuchten begonnen, Sterne seyen in sie niedersinkend gesehen worden und vor ihnen sey eine schöne edle Frau, eine Gräfin von Hennegau, erschienen und habe beim Vorübergang der Leiche die Worte gesungen: . . . worauf Alles verschwunden sey." Wir stellen diese Gerüchte, als dem

Reiche der Phantasie angehörig, unverbürgt dem Glauben eines Jeden anheim.
Als Gockel und Alektryo in der dachlosen, Busch und Baum durchwachsenen Kapelle mit den Überresten Gallina's angekommen war, schüttete er dieselben fein sachte auf die Stufen des zerfallenen Altares aus und zog seine Mütze wieder über die Ohren, weil er wohl wußte, es könne ihm bei seiner Anlage zu rheumatischem Kopf-, Zahn- und Ohrenweh unmöglich gesund seyn, das nicht mehr dicht behaarte Haupt dem kühlen Nachtthau auszusetzen. (XII, 2/61)

Auch in diesem der Erstfassung noch nicht zugehörigen Textstück stehen sich die Ausdruckswerte „gesprochener" und „geschriebener" Sprache gegenüber, wobei der letztere natürlich überwiegt. Schlichte, ursprüngliche Worte wie „schöne edle Frau" oder „fein sachte", das zweimal unmittelbar aufeinanderfolgende einfache „gesehen" oder eine so ganz für hörendes Aufnehmen bestimmte Wortstellung wie „ist . . . das Gerede unter den Vögeln der Umgegend davon" (in normaler Schriftsprache stünde das „davon" zwischen „ist" und „Gerede") — solche, obschon winzige, Einzelzüge sind noch typische Erscheinungen mündlichen Erzählens, überwuchert freilich und fast unkenntlich gemacht von den Formen des Schreibstils. Unter diesen fallen im vorstehenden Beispiel (außer schon an anderer Stelle genannten Merkmalen) vor allem die Partizipial-Bildungen [10]) auf sowie ein ausgeprägter Nominalismus, der überall in den Spät-Märchen stark in den Vordergrund tritt und der Sprache einen steif-gewichtigen, oft auch abstrakten Charakter verleiht (vgl. z. B.: „aber er kann nur Zeitliches, Natürliches, Künstliches, Weltliches, aber nichts Ewiges und Geistliches geben" — XII, 2/190).

Beispiele aus dem „Fanferlieschen", der zweiten Märchenbearbeitung der Spätzeit, wörtlich zu zitieren, kann ich mir hier ersparen; die Erscheinungen des Schreibstils sowohl wie jene Zwitterhaftigkeit der Sprachwirkung sind darin womöglich noch augenfälliger als im „Gockel". Ich verweise nur auf eine einzige Seite dieses Märchens (XII, 2 395), die besonders überzeugend wirkt: der Erzählton, wie er sich etwa in den Zeilen 5—10 äußert, mutet hier

[10]) Über die Partizipialkonstruktionen und ihr Vorkommen in den beiden Gockelfassungen hat Streit (a. a. O. S. 61 ff.) eingehende Untersuchungen und Vergleiche angestellt, auf die ich hier verweise.

gegenüber den endlosen, geschachtelten und verschnörkelten Perioden, die unmittelbar darauf folgen, fast wie Ironie auf die Einfalt des Märchenstils an. Allerdings wird man auch jene komplizierten Satzgebilde zum guten Teil auf Rechnung einer parodistischen Tendenz zu setzen haben[11]); ihre Schreibstil-Qualität würde somit, weil bewußter mimischer Absicht entspringend, als Kriterium für unsere Beweisführung wenig bedeuten, obschon sie (als Mimesis schlechthin) selbstverständlich dem Stil des echten Volksmärchens, das derlei sprachliches Kostüm nicht kennt, grundsätzlich widerspricht.

*

Zusammengefaßt ergibt sich aus den vorstehenden Untersuchungen dies: Fast durch die gesamte Märchendichtung Brentanos lassen sich die Ausdruckselemente mündlicher Erzählung, aus der diese zumeist erwachsen ist, verfolgen. Daneben sind von vornherein, wenngleich zunächst nur sporadisch, Erscheinungen des Schreibstils wirksam, die späterhin mit zunehmender Kraft durchbrechen und schließlich das Gepräge der Sprache bestimmen. Dabei — das sei noch einmal betont — ist bezeichnend und für unsere Frage entscheidend, daß der Sprechstil kaum irgendwo ganz verschwindet; seine Formen tauchen, als er seinen beherrschenden Wert längst eingebüßt hat, immer wieder, wenn auch oft nur in Ansätzen, auf[12]). Mit der Erkenntnis dieses Nebeneinanders von Stilelementen des Sprechens und Schreibens ist auf unsere Frage vorerst gewiß noch keine eindeutige Antwort gewonnen (schon der berechtigte Einwand z. B., daß diese

[11]) Mahl (a. a. O. S. 93/94), die diese Partie ebenfalls als Beispiel für den „Altersstil" Brentanos zitiert, übersieht dies wohl, da sie erst in einem folgenden Abschnitt auf die „sprachliche Satire" zu sprechen kommt.

[12]) Glöckners Urteil: „Die großen italienischen Märchen, vor allen Dingen aber die umgearbeiteten, verraten reinen Schreibstil" (a. a. O. S. 32) geht in dieser Unbedingtheit am Wesen jenes Brentanoschen Märchenstils vorbei. Seine Untersuchung ist gerade in diesem Punkte zu wenig sprachstilistisch gerichtet, als daß sie zu zuverlässigen Ergebnissen führen könnte. Von der Technik und Komposition her, die Glöckner fast ausschließlich erörtert, muß man natürlich zu der Ansicht kommen, daß sich in den Spätmärchen eine reine Schreibform gebildet hat. Der Aufschluß, den die Sprache selbst bietet, ist hier jedoch fruchtbarer und objektiver.

Erscheinung leicht durch die schriftliche Festlegung der ursprünglich mündlichen Erzählung verursacht sein könne, würde jede andere daraus gezogene Folgerung fraglich erscheinen lassen); trotzdem bedeutet unsere Feststellung einen ersten wichtigen Ansatzpunkt, der im Verein mit weiteren Ergebnissen näheren Aufschluß gewähren wird.

3. Sachdienlichkeit — Spracheffekt.

Die wesentliche Wirkung des Volksmärchens beruht auf Stoff und Gegenstand; seine Form ist nur insofern wichtig, als sie der Aussage dieses Gegenstands dient. Wenn Gundolf vom Märchen einmal meint: „Reste ursprünglichen, überpersönlichen Volkserinnerns mischen sich darin mit den privaten Einfällen tändelnder und geschwätziger Personen“ [1]), so scheint einem eine solche Anschauung heute nicht weniger an den Wesenheiten jener Gattung vorüberzugehen als etwa der überheblich-rationalistische Zorn eines Gottsched gegenüber den „Zaubereyen“ und „Alfanzereyen“ der „unwissenden Leute“ [2]). Von „privater“ Tändelei und Geschwätzigkeit kann im reinen und echten Märchen des Volkes keinesfalls die Rede sein; sein freies Fabulieren ist nicht gleichbedeutend mit einem haltlos-launischen Schweifen in privaten Einfällen und lyrischen Reizen. Immer hält der Stoff, die Sache, das wunderbare Geschehen den Erzähler im Bann und zwingt ihm die Rede auf die Lippen; wer mit seinem Wort willkürlich kokettiert und schwätzt um des Schwätzens willen, ist kein Märchenerzähler aus innerem und ursprünglichem Beruf. Kurzum: es gehört zur unerläßlichen Eigenheit des Märchenstils, daß er sachdienlich ist.

Wenn wir Brentanos Märchendichtung als Ganzes unter diesem Gesichtswinkel überprüfen, so wird schon dem flüchtigen Blick eindeutig klar, daß jenes Gattungsgesetz in ihr keineswegs unbedingt und überall seine Erfüllung findet: wiederum läßt sich im Stil ein doppeltes

---

[1]) Gundolf: ZfDkde. 42. 1928. S. 97.
[2]) Vgl. Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. V. Kapitel.

Ausdrucksprinzip erkennen. Das eine kann man allgemein mit jenem Begriff der „Sachdienlichkeit" fassen, das andere wird etwa durch „Ausstattung" oder „Spracheffekt" umschrieben, wobei ich mit den letzten Termini nicht allein sprachliche Ausstattung im engeren Sinne begreife, sondern alle ohne sachlich-künstlerischen Zweck auftretenden Stilelemente, vor allem also auch Sprachspielereien [3]).

Theoretisch genommen, ist der Begriff der „Sachdienlichkeit" natürlich sehr weit; denn grundsätzlich muß jede Sprache als sachdienlich gewertet werden, der keinerlei ausstattende oder spielerische Funktionen zukommen. Infolgedessen ist selbstverständlich der Ausdruck des Sachdienlichen allein in einem Sprachstil von Einzelerscheinungen her schwer zu fassen, da ihm markante Äußerungsformen zumeist fehlen; erst im Vergleich mit gegensätzlichen Stilwerten wird er überzeugend offenbar. Es wird daher im folgenden unsere Aufgabe sein, vornehmlich die Elemente des Spracheffekts in den Brentanoschen Märchen nach Art und Umfang aufzuzeigen und sie, soweit angängig und förderlich, den Formen sachdienlichen Ausdrucks gegenüberzustellen.

Aus den bisher erschienenen einschlägigen Stiluntersuchungen (s. o.) muß man durchweg den Eindruck gewinnen, als habe die Märchendichtung Brentanos erst in ihrem späten Stadium die Sprachform ihrer Gattung eingebüßt, während sie in ihren Anfängen das Stilgesetz des echten Märchens restlos erfülle. Ich habe schon im vorigen Kapitel zu erweisen versucht, daß diese Ansicht einer Richtigstellung bedarf; auch im vorliegenden Zusammenhange läßt sich zeigen, daß — wenn auch vereinzelt — bereits in den frühen Märchen gattungsfremde Stilwerte wirksam sind. Als Beleg mögen ein paar Beispiele aus dem „Liebseelchen" dienen. Die Sprache dieses Märchens kann im wesentlichen gewiß als sachdienlich im Sinne der Gattung gelten; trotzdem wird einem aufmerksamen Leser nicht entgehen, daß an vielen Stellen Erscheinungen auf-

[3]) Auf den ästhetischen und psychologischen Zusammenhang des „ausgestatteten" und „spielerischen" Stils wurde bereits im ersten Teil (5. Kap.) näher eingegangen.

tauchen, die — nur noch in losem und zufälligem Zusammenhang mit dem Gegenstand ihrer Aussage — vorwiegend auf einen irgendwie frappierenden Effekt abzielen. So begegnet etwa gleich zu Anfang der auffällige Vergleich „ernsthaft wie ein Arzneiglas“ (XII, 1/3). So eigenwillig und überraschend dieser metaphorische Ausdruck durch die Entlegenheit des Vergleichsgegenstandes sein mag, auf einen naiven, von literarischen Eindrücken und Erfahrungen unberührten Menschen wirkt er fremd, gesucht und im Grunde mehr ablenkend als unmittelbar veranschaulichend; solche Metaphorik ist nicht durch das Objekt nahegelegt und geprägt, sondern durch die Absicht einer interessanten und exzentrischen Wirkung. Man halte dagegen den kurz darauf folgenden ungleich plastischeren Vergleich „so ernsthaft als ein Puthahn“ (XII, 1/4), um den Unterschied einer aus der objektiv-sinnlichen Anschauung des Gegenstandes geborenen und daher sachdienlichen Metaphorik und einer solchen, die einer privaten Laune entspringt, mit Händen zu greifen.

Im gleichen Sinne dem sachdienlichen Märchenstil widersprechend ist eine andere Erscheinung, die, obschon sie erst später bestimmend in den Vordergrund tritt, doch bereits in den kleinen italienischen Märchen in Ansätzen vorhanden ist: die bewußte ironisch-parodistische Nachahmung von eigentümlichen Sprachgepflogenheiten gewisser Stände oder Gesellschaftsschichten. Ich nenne aus dem „Liebseelchen“ nur zwei Beispiele:

> und daß sie noch viele unterthänigste Jahre in Allerhöchstem Wohlsein zu verleben geruhen mögen (XII, 1/4)
>
> bedankten sich bei Ihro Majestät (XII, 1/5)

Gewiß trägt die Nachahmung dieser zeremoniösen Formelhaftigkeit zur Charakterisierung des Hofmilieus bei; jedoch ist die Handhabung solchen stilistischen Requisits vom Standpunkt der Märchengattung aus bereits ein unangemessener Sprachaufwand.

Das gleiche gilt von der Anwendung des Fremdwortes und der Fremdsprache, die schon im „Liebseelchen“ — namentlich in den Pimpernelle-Partien — reichlich erfolgt (vgl. XII, 1/5—7). Selbstverständlich kann auch diesen

Stilmitteln in anderen literarischen Gattungen ein durchaus sachdienlicher Ausdruckswert zukommen; im Märchen jedoch, das sich der allerschlichtesten Wortgebung zu bedienen pflegt, wirkt jedes fremdsprachige Element, soweit es nicht in die Volkssprache eingegangen ist, als ein irgendwie überspanntes Preziösentum.

Ein besonderes stilkritisches Problem der Brentano-Märchen bildet die vielerörterte Phantasie-Namengebung. Ich ging bereits im vorigen Kapitel kurz auf diese Erscheinung ein und wertete sie dort, soweit es sich um rein klanglich bestimmte, lautmetaphorische Namenbildungen handelt, als Stilelement mündlicher Rede, ohne sie freilich damit zugleich als typische Formen des Märchenstils kennzeichnen zu wollen[4]). Im vorliegenden Zusammenhang handelt es sich in einem anderen Sinne um die Namengebung; es geht hier grundsätzlich um die Frage: ist diese Erscheinung in der spezifisch Brentanoschen Prägung mit dem Ausdruck des Sachdienlichen als einem Stilprinzip des Märchens vereinbar? Es gehört, wie Benz[5]) mit Recht betont, zum Wesen des Volksmärchens, daß es, losgelöst von bestimmtem Raum und bestimmter Zeit, keine Namen kennt: seine Helden sind Typen, keine Individuen[6]). Eine Abweichung von der reinen Gattung würde Namengebung also in jedem Fall bedeuten. Es fragt sich nur, ob sie auch sprachstilistisch als ein Widerspruch zu werten ist. Für einen großen Teil der Brentanoschen Märchennamen glaube ich, dies bejahen zu dürfen, und zwar vor allem deshalb, weil man diese Phantasie-Bildungen (bei aller Charakterisierungsfähigkeit, die ihnen zukommt) im wesentlichen doch als Ausgeburten sprachschöpferischer Laune, als irgendwie extravagante Einfälle eines auf Wirkung bedachten Wortgauklers, kurzum also als formalen Selbstzweck empfindet. Besonders augenfällig wird dies, wenn die Namen in ganzen Reihen auftreten, wie

[4]) Auf die Frage des Verhältnisses lautmetaphorischer Namengebung zum Stil des Volksmärchens wird im folgenden Kapitel näher einzugehen sein.

[5]) Benz: Märchendichtung d. R., S. 79.

[6]) Vgl. Wilhelm Grimm (Vorrede z. d. „Kinder- und Hausmärchen"): „Könige, Prinzen, treue Diener und ehrliche Handwerker . . . erscheinen darin; das andere ist ihm fremd und unbekannt."

das namentlich in den Spätmärchen fast hemmungslos geschieht. Ein wenn auch nicht ganz so handgreifliches Beispiel bietet schon das „Liebseelchen", wo die zehn auserwählten Erzählerinnen in einer langen Namenliste eigens aufgeführt werden (XII, 1/20), die, schon weil sie den Fortgang des Geschehens übermäßig aufhält, als unangemessene Wort-Staffierung wirkt, als unverbindlich-spielerisches Privat-Fabulieren.

Ein eigentliches Wortspiel begegnet im „Liebseelchen" nur einmal, und zwar in der typisch Brentanoschen Form des Tändelns mit stammverwandten, jedoch sinnverschiedenen Worten:

> nach welcherlei L e c k e r e i e n die alten Spinnerinnen sehr l e k k e r sind und die Finger darnach l e c k e n, was zum Spinnen sehr nöthig ist. (XII, 1/21)

Von gleichfalls spielerischem Effekt sind die Zweideutigkeiten und Wortverdrehungen in der ironisch-pathetischen Anrede des Prinzen Röhropp an die Spinnfrauen:

> Tugendbare, wehrlose Jungfern, ehegeborne lehnreiche Fräulein und hochachtzigbare und hochwürdige Makronen, des edlen Spinnordens kunkelhafte Spuhldamen, Spindelfräulein und Rockenmägdlein! (XII, 1/21)

Ich habe den Stil der Frühmärchen absichtlich durch Belege aus dem „Liebseelchen" zu veranschaulichen gesucht; freilich nicht, weil sich in ihm etwa besonders krasse Fälle von Sprachausstattung oder Spielerei nachweisen ließen, sondern ganz im Gegenteil gerade deshalb, weil dieses Märchen keinen stilistischen Sonderfall darstellt, sondern t y p i s c h e Geltung beanspruchen darf. Man könnte ohne weiteres drastischere Belege beibringen, etwa aus dem „Hüpfenstich" oder dem „Dilldapp", bei denen selbst Benz gewisse Verstöße gegen den Märchenstil zugeben muß[7]). Wir wollen es jedoch bei den gebotenen Beispielen bewenden lassen. Sie genügen vollauf, um darzutun, wie bereits in diesem frühen Märchen inmitten eines durchaus sachdienlichen, der Gattung angemessenen Sprachausdrucks hier und dort fremde Töne aufklingen, die sich unschwer als subjektiv ausstattende oder spielerische Stilwerte erkennen lassen. Daß diese Elemente nur vereinzelt

[7]) Benz: Märchendichtung d. R., S. 168 ff.

auftreten, ist hierbei unwesentlich. Wichtig und entscheidend für unsere Frage ist die Tatsache, daß jenen frühen Erscheinungen bereits eine symptomatische Bedeutung zukommt für die gesamte ästhetisch-psychologische Beschaffenheit des Brentanoschen Märchenstils; wir beobachten hier nämlich das gleiche wie im vorigen Kapitel: was im „Liebseelchen" nur stellenweise durchbricht, wuchert allmählich so stark, daß es in den Spätmärchen den stilistischen Ausdruck beherrscht. Die folgenden Untersuchungen werden das einwandfrei erweisen. Wir können uns dabei kurz fassen und im wesentlichen Beispiele sprechen lassen, weil die hier in Frage stehenden sprachlichen Erscheinungen einmal sehr offen zutage liegen und zum anderen bereits mehrfach Gegenstand stilkritischer Betrachtungen gewesen sind. Es muß in diesem Zusammenhang besonders auf Streits Untersuchung verwiesen werden. Seine stilistische Gegenüberstellung der beiden Gockel-Fassungen, obwohl sie, wie bemerkt, unter einem methodisch unfruchtbaren Gesichtspunkt erfolgt, ist für unsere Frage doch insofern besonders aufschlußreich, als wir an Hand des gebotenen Materials deutlich beobachten können, wie Partien, denen in der ersten Fassung noch ein durchaus sachdienlicher Ausdruckswert zukommt, in der späteren Umarbeitung durch Anreicherung mit schwülstigen oder willkürlich-spielerischen Sprachformen zur entgegengesetzten Wirkung gelangen.

Mitunter läßt sich das Anwachsen jener Ausstattungselemente schon an Kleinigkeiten abnehmen. Man vergleiche z. B. die Anfänge der beiden Fassungen des „Fanferlieschen":

A.

Es war einmal ein König, der hieß Jerum, und sein Land hieß Skandalia, und er regierte in der Stadt Besserdich. Dieser Jerum war garnicht viel werth, er quälte seine armen Unterthanen bis aufs Blut, sodaß sie jahraus jahrein schrien: „O Jerum o Jerum, sieh auf Skandalia und besser dich!"
(XII, 1/111)

B.

Es war einmal und niemals wieder ein König, der hieß Jerum. Er war nicht gut und ruhte nicht, bis daß sein Reich Skandalia hieß; von seiner Hauptstadt aber, welche Besserdich hieß, pflegte er zu sagen: „Hol' der Gukuk besser dich als mich!" Weil er aber keine Ehrfurcht vor dem Alter und keine Gottesfurcht hatte, weil er nicht in die Kirche ging, weil er nichtsnutzige Schullehrer anstellte, und

B (Fortsetzung).

die bösesten, frechsten Kinder hoffnungsvolle Jugend nennen ließ, und wegen vieler solcher bösen Sachen, an welchen man in jenen uralten, stickdunkeln Zeiten gar nichts Gutes erkennen konnte, war Jedermann sehr unzufrieden mit ihm, und das ganze Land wünschte, betete und sang einstimmig: „O Jerum! Jerum! meide Skandalia und Besserdich." (XII, 2/349)

Die A-Fassung gibt im wesentlichen eine dem wiederzugebenden Gegenstand völlig angemessene, schlichte Aussage, obschon auch hier in dem kleinen Wort- und Gedanken-Witz „Besserdich" — „besser dich!" sowie in den mehrdeutigen Namenbildungen überhaupt bereits spielerische Momente auftauchen. Ganz anders die Umarbeitung: die einfache Erzählung ist belastet, ja überlastet mit allerlei nebensächlichem und zusätzlichem Gedanken- und Sprachaufwand. Schon das platte Einschiebsel „und niemals wieder" ist überflüssige und willkürliche Zutat. Der Name „Skandalia", der in A durch die unmittelbare Nennung die Naivität des Ganzen nur wenig störte, muß sich nun eine erklärende Begründung gefallen lassen und gerät dadurch, obwohl er doch eigentlich Hauptaussage ist, grammatisch in einen abhängigen Satz; die Zutat erhält den syntaktischen Vorzug. Ähnlich wird der Name der Hauptstadt „Besserdich" in einen Relativsatz gedrängt, weil diese sachliche Angabe dem Verfasser jetzt unwichtiger ist als die Möglichkeit, den Wortwitz anzubringen, der in B im übrigen durch die Auffassung des „besser" als Komparativ eine neue, überraschendere Wendung erhält. Trotzdem wird das gleiche Spiel dann noch ein zweites Mal wie in A am Schluß der Einleitung angebracht, wiederum ins Effektvollere variiert: dadurch, daß an Stelle des „sieh auf" die Aufforderung „meide" tritt und „Besserdich" somit (durch die Schreibung überdies betont) gleich „Skandalia" zum Objekt wird, entsteht aus dem in A eindeutigen (nur durch den Gleichklang spielerischen)Ausdruck nunmehr auch ein versteckter Doppelsinn. Nicht nur „geschrieben" (s. o.), sondern formal wie inhaltlich etwas ge-

schwätzig aufgebauscht wirkt die umständlich-starre, überdies metaphorisch ausgestattete Aneinanderreihung der dem letzten Hauptsatz vorangehenden Adverbialsätze, an die sich schließlich noch ein mehr subjektiv-ironischer als zur Sache gehöriger Relativsatz knüpft. Typisch für diesen Stil ist auch der Aufwand dreier Worte für einen einfachen Gedanken: was in A „schreien" heißt, lautet in B „wünschte, betete und sang". Ein ähnliches, vielleicht noch sprechenderes Bild bietet die folgende Gegenüberstellung zweier ganz kurzer Parallelstellen der beiden Gockel-Fassungen:

A.	B.
Vor alten Zeiten war dieses Schloß eines der herrlichsten in ganz Deutschland (XII,1/225)	Vor Olims Zeiten, wo Dieses und Jenes geschehen ist, war dieses Schloß eines der herrlichsten und deutlichsten in ganz Deutschland (XII, 2/19)

Nicht genug, daß aus den „alten Zeiten" in B „Olims Zeiten" geworden sind, werden diese „Zeiten" überdies mit einer näheren Bestimmung ausgestattet wie dem gänzlich gegenstandslosen „wo Dieses und Jenes geschehen ist". Ebenso wird das „herrliche" Schloß nun noch, obgleich völlig sinnlos und unpassend, als „deutlich" gekennzeichnet, nur weil der spielerische Anklang an das folgende Wort „Deutschland" lockte.

Man ersieht aus solchen Beispielen und Vergleichen — und deshalb wurden sie hier gewählt —, wie der Stilwert des Ausgestatteten bis in die kleinsten Glieder des Sprachkörpers hinein sich ausdrückt, ja mitunter, in Worte kaum faßbar, zwischen den Zeilen schwingt. Und es ist gerade hier oft so, daß der stilistische Ausdruck deutlich spürbar ist, ohne daß die markanten Sprachformen, die ihn in der Regel bedingen, vorhanden sind.

Daß auch diese hervorstechenden Erscheinungen des ausgestatteten Stils in den Brentano-Märchen auftreten, sich zuweilen bis zum Überdruß breit machen, ist leicht zu belegen. Ich ziehe im folgenden nur jeweils die bezeichnendsten Fälle heraus und verweise im übrigen wiederum auf die schon genannten Arbeiten.

Als eine Form unangemessenen Sprachaufwands wird in den meisten Fällen die Worthäufung gewertet werden müssen. Das echte Märchen ist z. B. im Gebrauch des Beiworts äußerst sparsam; nur das zur Deutlichkeit unbedingt notwendige Attribut wird ausgesagt. Die Frühmärchen Brentanos folgen diesem Prinzip: Im „Myrthenfräulein“ etwa spricht der Dichter von den „schönen Engelsköpfen“, den „grünen Wiesen und anmuthigen Gebüschen“, von „zwei schönen Werken“ und einer „wunderschönen Wiege von dem weißesten Thon, ganz mit goldenen Engelsköpfen . . . verziert“ und von einem „großen Gartengefäß von rothem Ton, rings mit bunten Schmetterlingen und Blumen bemalt“ (XII, 1/25). Nur wo eine besonders eindringliche Schilderung beabsichtigt ist, bedient er sich mehrerer Beiwörter, so etwa, wenn von den „verdrehten und verzwickten Sitten“ der Pimpernelle (XII, 1/5) die Rede ist oder von der „häßlichen, bösen, schwarzen Mohrin“ (XII, 1/14), oder wenn Witzenspitzel die Riesin Dickedull, um ihr zu schmeicheln, mit „große, schöne, breite, dicke Frau“ anredet (XII, 1/47). Gerade daß hier kein Wort zu wenig oder zu viel gesagt wird, macht diese Sprache so anschaulich. Ausnahmen treten in den frühen Märchen nur ganz vereinzelt auf (ich erinnere an die ironische Anrede des Prinzen Röhropp an die „Spuhldamen“ im „Liebseelchen“). Um so hemmungsloser wuchern die Beiwörter später, namentlich in den Zweitfassungen. Um gleich ein krasses Gegenstück anzuführen, einige Proben aus dem „Gockel“ A und dem erweiterten „Gockel“ und „Fanferlieschen“:

> du geliebter, ehrwürdiger, kostbarer Alektryo (XII, 1/251)
>
> eine blühende, wunderschöne, allerliebst geputzte Jungfrau (XII, 1/293)
>
> O du abgefeimter Gaudieb . . . o du unseliges, leichtsinniges, spielsüchtiges Kind! (XII, 2/143)
>
> nicht die Kibitzen sollst du hüten in der Wüste, nein, einen ganzen Hof schöner bunter Hühnchen, — nein, viele liebe, lustige, reine Lämmer, nein, viele fromme, freudige Kinder (XII, 2/315)
>
> da stehen ganze Chöre der großartigsten, edelsten, lieblichsten, erhabensten, kindlichsten Marmorfiguren (XII, 2/86)
>
> des anwesenden Zezellerie-Singvereins . . ., welcher in einer stadtumkreislangen, höchst glücklich verknaupelten und überraschend

entknaupelten, sechzehn- und dreiachtel-stimmigen Fuge eine Cantate aufführte (XII, 2/396)

nach Anwendung gelind verschleimender, die Galle einwickelnder, Ausdünstung vermittelnder, Ausleerung befördernder, blutreinigender, schweißtreibender, schlafbringender Mittel (XII, 2/396)

Aus diesen (vor allem den letzten beiden) Beispielen geht eindeutig hervor, daß solche Beiwort-Häufung keineswegs der Absicht einer genau-individualisierenden, anschaulichen Darstellung entspringt, sondern rein willkürliche Tändelei darstellt. (Vgl. hierzu die Verseinlage XII, 2/76, die aus der endlosen Aneinanderreihung fast sinnloser Attribute ein nachahmendes Klangspiel macht.)

Neben dem Epitheton bleiben selbstverständlich auch andere Wortklassen von jener Brentanoschen Manier der Häufung nicht verschont. Auch hier sind vereinzelt schon Fälle in den kleinen italienischen Märchen zu entdecken, so etwa im „Liebseelchen" in der Schilderung des aufgeregten Rüstens der alten Spinnmütterchen zum Aufbruch in die Stadt des Prinzen:

Sie wuschen und trockneten und flickten und plätteten . . . Da rasselten . . . da knarrten . . . da knarrten . . . Dabei war ein Geplapper und Geschnatter und Gezische und ein Spektakel ohne Ende (XII, 1/20)

Doch hat das Verfahren hier insofern eine gewisse künstlerische Berechtigung, als es die typisch weibliche Geschäftigkeit mit veranschaulichen hilft. Ebenso empfindet man es bis zu einem bestimmten Grade noch als sachlich angemessen, wenn Worthäufungen in der erregten Rede, beim Schimpfen u. dgl. auftreten, wie z. B. in den folgenden Proben:

Weiche von mir, du heuchlerische Zauberin, Nachtjägerin, Waldbuhlerin! (XI/178)

Komm nur her du erbärmlicher Patron! . . . du Plappermaul! du Gänseschnabel! du Entenpürzel! du Schnatterbüchse! du Klappermühle! du große Glocke! du Ausrufer! du Stadt- und Landtrompeter! du Knarre! du Schnarre! (XII, 1/103)

Im letzten Beispiel freilich ist die Freude am reinen Worteffekt und Sprachaufwand schon unverkennbar, ebenso in den beiden folgenden Aufzählungen aus dem „Witzenspitzel" und dem „Rosenblättchen":

Nachdem sie vierzehn Tage an allen den vielen Stuben, Kammern, Kellerlöchern, Dachluken, Ofenlöchern, Feueressen, Küchen-

herden, Holzställen, Speisekammern, Rauchkammern und Waschküchen und dergleichen betrachtet hatten (XII, 1/48)

gab ihr täglich so viele Nasenstüber, Kopfnüsse, Ohrfeigen und Maulschellen (XII, 1/58)

Vollends eindeutig ist dieser Ausdruckswert in Häufungserscheinungen wie den folgenden, die dem „Gockel" A entnommen sind:

der ritterliche Alektryo, der Herold, Wappenprüfer, und Kreiswärtel, Notarius Publikus und kaiserlich gekrönte Poet meiner Altvordern (XII, 1/225)

so ernenne ich dich . . . zu meinem Schloßhauptmann, Haushofmeister, Hofmarschall, Astronom, Propheten, Nachtwächter (XII, 1/228)

eine Schar der buntesten Hühner, Pfauen, Puter, Enten, Gänse und Schwanen (XII, 1/295 f.)

daß sie vor ihr Leben gern einmal Königsberger Marzipan und Thornischen Pfefferkuchen und Jauersche Bratwürste und Spandauer Zimmtbretzeln und Nürnberger Honigkuchen und Frankfurter Brenten und Mainzer Vitzen und Gelnhauser Bubenschenkel und Koblenzer Todtenbeinchen und dergleichen patriotische Kuchen essen möge. (XII, 1/303)

Auf die Spitze getrieben und die Sprachform schlechthin zerstörend erscheinen diese Aufzählungen und Worthäufungen in den Spätfassungen des „Gockel" und „Fanferlieschen". Einige Proben:

welche Gärten und Springbrunnen und Säulenhallen und Statuen und Aussichten und schöne Berglinien und Lorbeeren-, Myrthen-, Cypressen-, Citronen-, Pomeranzen-, Orangen-, Granatenhaine . . . usw. (XII, 2/86 f.)
(Man vgl. dieses Beispiel weiter: es geht eine volle Seite lang in dieser Art fort.)

im wunderbaren, kunstreichen, im neben-, durch- und hintereinandrigen Stil der Urwelt, Mitwelt und Nachwelt erbauten Hühnerstall (XII, 2/19)

Potz Stachel-, Kreusel-, Preißel-, Kloster-, Hollunder-, Wacholder-, Berberitzen-, Johannis-, Brom-, Himbeeren! . . . Potz Quentel, Lavendel, Bux, Taxus, Mispel, Quitten und Hassel! — Potz Thymian, Majoran, Baldrian, Rosmarin, Hisop und Salbei (XII, 2/31)

O liebe Eltern, welche Kirche! welches Wunder der Architekto-Natürlichkeit, der ungeheure große gothische Säulenwald mit unzählichem Schnitz-, Spitz-, Glitz-, Blitz-, Ritz-, Kritz- und Spritzwerk im vorgotischen und hintergelnhausenschen Spitzbubenschenkel-Katzenellenbogen-Styl übertraf das Unerhörte (XII, 2/180)

Noch unaussprechlich vieles Erbauliche, Moralische, Historische, Allegorische, Medizinische, Mystische, selbst Politische brachte Gokkel in dieser schönen Leichenrede an (XII, 2/82)

Schließlich noch eine besonders frappante Gegenüberstellung: Was im „Gockel" A mit den wenigen schlichten

Worten „denn wir sind auch Petschierstecher“ (XII, 1/246) ausgesagt ist, erfährt in der B-Fassung folgende Formulierung:

> denn außerdem, daß wir in der Astrologie, Physiognomie, Chiromantie, Geomantie, Alektryomantie, Coscinomantie, Hydromantie, Crystallomantie, Cabbala, Goetie, Diplomatie und Prophetie unbegreiflich billige Privatstunden geben, und daß wir Hühneraugen schneiden, zerbrochenes Porzellain kitten und Kaffeemühlen scharf machen, sind wir hauptsächlich Petschierstecher (XII, 2/51)

Diese Auswahl dürfte genügen, um von jener merkwürdigen Stilerscheinung der Brentano-Märchen einen Eindruck zu gewinnen[8]). Diese bis zur Unerträglichkeit ausschweifende Art der Reihung und Häufung von Wörtern und Wortverdrehungen erinnert lebhaft an Fischart. Und in der Tat läßt sich ein ausgesprochen barocker Zug nicht nur in dieser Erscheinung, sondern in der ganzen willkürlichen und schrulligen Schnörkelsucht des Brentanoschen Sprachstils feststellen, wie er in den Märchen allmählich zur Ausbildung gelangt. Auch in der besonderen Vorliebe für Fach- und Fremdwörter, spielerisch-mehrdeutige Fremdwort-Verdrehungen und -Neubildungen, wie sie in den oben angeführten Proben deutlich zum Ausdruck kommt, erkennen wir barockes, namentlich Fischart'sches Erbe[9]).

Auf Fremdwort und Fremdsprache, die ja nicht nur innerhalb der Worthäufungen, sondern im Brentanoschen Märchenstil überhaupt eine bemerkenswerte Rolle spielen, möchte ich, obwohl sie zu den markanten Stilformen des hier in Frage stehenden Ausdruckswertes zählen, nicht gesondert eingehen[10]). Von einem wesentlichen Teil dieser Erscheinung wird jedoch im Zusammenhang der Erörterung des Wortspiels zu reden sein, der wir uns im folgenden zuwenden.

*

---

[8]) Ein nahezu vollständiges Inventarium bietet Streit: a. a. O. S. 57 ff.

[9]) Ob und inwieweit dabei unmittelbare Übernahme oder seelische Verwandtschaft des Verfassers der Ursprung ist, ist eine Frage für sich und geht uns hier nichts an.

[10]) Ich kann hier wieder auf die Ausführungen bei Streit (S. 52 ff.) und Mahl (S. 104 ff.) verweisen.

Das Wortspiel, Brentanos — man kann wohl sagen: eigenstes Stilmerkmal, ist nicht allein in seiner frühesten Produktion anzutreffen („Wasa", „Ponce", „Godwi"), sondern ebenso — von vereinzelten Ansätzen bis zum zügellosen Mißbrauch — in der Sprache seiner Märchendichtung. Natürlich ist auch dieses Stilelement der Märchengattung als solcher fremd. Und die am engsten der Gattung verhafteten Frühmärchen Brentanos kennen es, wie ich am „Liebseelchen" zeigte, auch nur ausnahmsweise. Schlechthin vorhanden ist das Wortspiel jedoch — das muß betont werden — in den Märchen von Anfang an, nicht erst in den späteren Werken. Als Beleg dafür eine kleine Auswahl von Beispielen aus den Frühmärchen (aus dem „Liebseelchen" wurden bereits oben Proben geboten):

„Rosenblättchen"

Dem Prinzen Immerundewig ... damit er immer und ewig bei mir bliebe ... Du raufst mich immer und ewig ... der Prinz Immerundewig raufte Euch (XII, 1/51)

„Hüpfenstich"

seine Vorfahren waren so vielversprechende Herrn gewesen, daß er alle Hände voll hatte, für sie Wort zu halten, besonders da einer manchmal das Gegentheil vom andern versprochen hatte (XII, 1/65)

und flehte so beweglich, daß es hätte einen Stein bewegen sollen (XII, 1/78)

„Dilldapp"

Nun gab ihm seine Mutter zwar ... Ohrfeigen, Kopfnüsse und wohl noch manchen Nasenstüber obendrein. Aber er ... hätte gern alle diese Leckereien um gewöhnliche Feigen und Nüsse und Stüber hingegeben (XII, 1/91)

seinen Lohn ... erhielt der arme Dilldapp so reichlich, daß es ihm leicht ward, den blauen Montag zu feiern; denn er hatte blaue Flecken von den Schlägen am Leib (XII, 1/91)

von einer so außerordentlich großen Herzensgüte ..., daß man sie mit Ellen ausmessen konnte (XII, 1/93 f.)

Das Wortspiel ist also in den kleinen italienischen Märchen bereits in den verschiedensten Erscheinungsformen, vom simplen Namenwitz bis zum doppelsinnigen Wortgebrauch, vertreten.

Stärker, wenngleich immer noch gezügelt, tritt es in den Rheinmärchen auf. Ich notiere hier ein paar Fälle aus dem „Radlauf", bei denen durchweg spielerische Sinnvertauschung vorliegt:

aus Gaskonien waren viele Messerträger dabei, berühmt und gefährlich wegen ihrem Aufschneiden (XI/74)

der Staatstrompeter gab Unterricht, sich mit Aufblasen ein Ansehen zu geben (XI/75)

Obschon nun der Storch Langebein sich aus den Lüften herabließ, so gab ihm doch Prinz Mausohr an Herablassung nichts nach (XI/76)

Eine besondere für Brentanos Stil kennzeichnende Erscheinung ist das ätiologische Namenspiel, das in der Regel darin besteht, daß die Phantasie aus einem oft zufälligen Bedeutungsgehalt von Namen oder Namenteilen in freier Erfindung den Ursprung des durch sie bezeichneten Gegenstands herleitet. Vgl. im „Radlauf" die Beispiele: „Katzenellenbogen" (XI/12) — „Königsstuhl" (XI/65) — „Freimaurer" (XI/72)[11]. Diese ätiologischen Spielereien, die wir nicht allein im „Radlauf", sondern in der ganzen Brentanoschen Märchendichtung verbreitet finden, sind insofern bemerkenswert, als dabei das Wortspiel über seine formale Bedeutung hinaus inhaltliche Motive erzeugt, eine Erscheinung, die wir außerhalb der Märchen, wie schon erwähnt, namentlich im „Ponce" beobachten können. Besonders ausgeprägte Beispiele bietet in dieser Hinsicht das Siebentodt-Märchen, in dem der Gattungscharakter völlig der satirisch-parodistischen Tendenz zum Opfer gefallen ist[12]. Ein erheblicher Teil des Inhalts erwächst hier aus phantasiemäßiger Namendeutung: ich erinnere an die „Seelenverkäufer" und an den „blauen Montag" (XI/291), an den „langen Tag" (Name des jüdischen Versöhnungstages) und den „Sündenbock" (jüdisches Versöhnungsopfer für Asasel), vor allem aber an die Entstehungsgeschichte des „Ermelkanals" (XI/306 f.). Auch an Wortwitzen anderer Art, zumeist sehr platten Niveaus, ist der „Siebentodt" reich, z. B.:

Niemand wußte den Grund, wenngleich alle Leute auf den Grund der ausgetrockneten Quellen sehen konnten. (XI/300)

---

[11]) Zu den ätiologischen Spielereien Brentanos vgl. auch Mahl: S. 99 ff.

[12]) Selbst Benz gibt hier dem „Vorwurf willkürlicher, kapriziöser Erzählung, abschweifenden koketten Witzes" recht. (Märchendichtung d. R., S. 172)

daß unter dem Geißenschwanz das blutige Hemd, worin sich mein Vater gegen die L a u s geschlagen, als Fahne befestigt war mit der Inschrift: L a u s deo soli . . . (XI/302)

Im letzten Beispiel begegnen wir einem ganz krassen Spiel mit einem fremdsprachigen Wort. Diese (besonders im „Wasa" verbreitete) Form ist im Märchenstil Brentanos keine Ausnahme. Wir finden sie schon im „Dilldapp":

Da stand eine französische Schildwache und rief: „Q u i v i t?" Aber Dilldapp antwortete: „Wir sind keine K i b i t z e n, wir sind Deutsche" (XII, 1/107)

Wir kennen sie außerdem aus dem „Radlauf":

Der Prediger aber, der von der Kanzel gerade durchs Fenster in seine Küche sehen konnte, und dessen Köchin Helene auch in der Kirche war, sah, daß der Entenbraten . . . schon vom Feuer ergriffen wurde, und schrie in voller Herzensangst: „Potz Element! d' Ent' brennt, Helen' wend' d' Ent' um!" Da meinten die Leute, er hätte Latein geredet (XI/51)

Das „Kibitz"-Beispiel aus dem „Dilldapp" erscheint noch einmal im „Gockel" und zwar zugleich als Fremdwortwitz wie als ätiologische Spielerei:

„. . . man nennt sie Kibitkeneier; sie kommen aus Rußland und werden so genannt, weil sie in Kibitken [13]), eine Art von Hühnerstall auf vier Rädern, gefunden oder gelegt oder hierher gefahren werden."
Da sprach der eine Kammermohr: „Ich bitte Eure Majestät um Vergebung, man nennt sie Kibitzeneier, sie werden vom Kibitz . . . gelegt, der . . . wie eine französische Schildwache beim Eierlegen immer Ki wit schreit; wenn man dann „gut Freund!" antwortet, so kann man hingehen und ihm die Eier nehmen (XII, 1/272)

Man sieht hier wieder deutlich, wie weit ein in rein zufälligem Gleichklang bedingtes Wortspiel bei Brentano den Gang der Erzählung zu bestimmen vermag. Gerade in solchen Fällen erkennen wir einmal unmittelbar die grundsätzliche Verkehrung der Sprachfunktion. Das natürliche Verhältnis ist auf den Kopf gestellt: das Wort dient nicht mehr der Sache, sondern die Sache dem Wort.

Auch in den großen italienischen Märchen, denen das letzte Beispiel entstammte, hält sich der Wortwitz noch in gewissen Grenzen. Immerhin lassen sich aus einem hinsichtlich der Sprachausstattung so gemäßigten Märchen wie dem „Klopfstock" eine ganze Reihe von Fällen notie-

[13]) Kibitka = russisches Gefährt mit Mattendach.

ren. Bis auf die primitive Klangentsprechung der ersten Probe handelt es sich durchweg um spielerisches Vertauschen von Wortbedeutungen:

sprach sie „und störe mich nicht in meinen Betrachtungen.“ Da sagt er: „Ich bin kein Stör, ich bin der Reisemarschall“ (XII, 1/196)

wir können einmal . . . um die ganze alte Welt herumreisen und eine ganz neue Welt entdecken (XII, 1/175)

je höher die Felsen, je lauter rief es mich und je stärker ward mein Beruf (XII, 1/176)

und wollte gerne der Pimperlein Befehlen folgen; aber ich weiß nicht, wo sie hingegangen sind, sie mögen sich auch verirrt haben, wie wir (XII, 1/96)

G. Larfeld [14]) weist besonders auf eine offenbar später eingefügte, weil noch nicht in der Böhmerschen Abschrift von 1831 befindliche Stelle hin, die von Görres in den „Klopfstock“-Text übernommen ist und folgende schon ziemlich bedenkliche Wortspielerei enthält:

du hast etwas Herrliches gelernt; du kannst uns allen helfen, und wenn dein Kräutchen Steh' auf! Wort hält, sehen wir einem Aufstand entgegen, der uns zu den reichsten Leuten auf der Welt machen wird (Görres II, 38/39)

Noch einige Fälle aus dem „Komanditchen“ sowie dem „Gockel“ und „Fanferlieschen“ A:

Will nun der Herr General Wohlbekomms meinen Tabakshandel mir unter die Nase reiben, so bist du, mein Komanditchen, eine zu delikate Prise für ihn, und mag er schnupfen, wo er will. (XII, 1/342)

Ihre Wohnung war in einem alten Schloß, woran nichts auszusetzen war, denn es war nichts darin, aber viel einzusetzen, nämlich Thür und Thor und Fenster (XII, 1/223)

O unglückselige Kunstfigur! Was sind wir für abscheuliche Figuren durch dich geworden (XII, 1/286)

Deine Schürze, aus welcher du sie sonst schütteltest, hat ein Loch, und wird jeder durchfallen [hier = „nicht bestehen“] (XII, 1/116)

(Vgl. hier auch die ausschweifend-spielerische Anwendung des Wortes „schwarz“ bei der Schilderung des Trauerfestes im „Fanferlieschen“, XII, 1/112 ff.) [15])

---

[14]) a. a. O. S. 59.

[15]) Die Ansicht von Cardauns (a. a. O. S. 57) und Streit (a. a. O. S. 92), daß diese Partie nicht Erstfassung sei, sondern bereits eine spätere Bearbeitung darstelle, möchte ich nicht von der Hand weisen, obwohl auch hier völlige Gewißheit kaum zu gewinnen ist. Für unser Problem ist diese Frage jedoch unerheblich.

Zu fast hemmungsloser Entfaltung führt die Brentanosche Lust an Sprachspielereien in den Spätfassungen des „Gockel“ und „Fanferlieschen“. Die Erscheinungsformen sind dabei sehr mannigfach; alle Arten des Wortspiels, die ich bei der Untersuchung des Godwi-Stils näher kennzeichnete, sind wieder vertreten. Es genügt hier, eine kleine Auslese zu verzeichnen:

sie gebe sich für ein gewisses Gewissen aus (XII, 2/219)

deren Gefolge aus einem lebensgroßen Lebkuchenfiguren-Kabinet und einem Leib-Lebküchler bestand (XII, 2/221)

Die Königin Eilegia war so entsetzt, daß sie . . . in Nerven-Zu- und Umstände und in die Arme der Ober- und Unter-Eiermarschallin ohnmächtig sank. (XII, 2/134)

alle die schönen Reden . . ., an denen nichts auszusetzen war, als daß die kurzen zu langweilig und die langen zu kurzweilig waren. (XII, 2/162)

ganz hühnerzüchtig, thiererbaulich, vogelbelehrend, viehlosophisch und bestiologisch (XII, 2/356)

Als die abgespeist hatten, gieng Gockels Großvater . . . um das Desert zu besehen, es war eine Wüste (XII, 2/20)

O die Einweihung des Monuments wird monumental werden (XII, 2/189)

stand das Waschtischchen; aber welch ein Waschtischchen, ein Waschtischchen, das sich nicht nur gewaschen hatte, sondern sich auch in alle Ewigkeit fortwusch (XII, 2/88)

1 von 10 bleibt 9 und 9 von 9 geht auf, — das kann ja unmöglich eintreffen, aber aufgegangen ist's doch, wie Saat im Garten (XII, 2/213)

war dieses Schloß eines der herrlichsten . . . in ganz Deutschland; aber die Franzosen haben es so übel mitgenommen, daß sie es recht abscheulich zurückließen (XII, 2/19)

Da läßt er mich ganz in der Dunkelheit stehen; aber beim Licht besehen, das Jungfer Fanferlieschen mir eben drüben . . . aufgesteckt, hat der liebe Herr Nebenmensch ganz recht (XII, 2/357)

Du bist abgesetzt, das ist besser; ich bin angesetzt, das ist gut. Ist dir deine Haut lieb: so meide das Land; mir ist meine Schürze lieb: drum meid' ich dich! Bessere Dich, dann kehre ich nach Besserdich. (XII, 2/400)

Im stilistischen Ausdruckswert dem eigentlichen Wortspiel nahe verwandt sind in den Brentanoschen Märchen die Namengebung und die Wort-Neubildungen. Auf die Namen als spielerisch-ausstattende Faktoren ging ich bei der Betrachtung des „Liebseelchen“ bereits näher ein. Es bleibt hier nur übrig, einige Beispiele aus den späteren Märchen anzuführen. Soweit solche Namenbildungen

durch ihren Bedeutungs- oder Klangwert zur Charakterisierung und Veranschaulichung der durch sie bezeichneten Märchengestalten oder Orte beitragen, kommt ihnen zweifellos ein sachdienlicher Ausdruck zu, z. B.:

„Witzenspitzel"
Bär Honigbart — Wolf Lämmerfraß — Pferd Flügelbein — Hund Hasenschreck — Fräulein Flink

„Hüpfenstich"
König Haltewort — Floh Hüpfenstich — Rittmeister Zwickelwichs — Schloß Knochenruh — Lustgarten Klapperbach

„Radlauf"
Storch Langebein — Prinz Rattenkahl —

„Staarenberg"
Bergmann Grubenhansel — Köhler Kohlenjockel

„Klopfstock"
Prinzessin Pimperlein — König Pumpam — Nachtwächterkönig Knarrasper — Königin Schnarrassel

„Gockel"
Katze Schurrimurri — Mäuse Sissi und Pfiffi

Für das namenlose Volksmärchen freilich liegt schon in solchen Bildungen zuweilen ein Zuviel an Worteffekt. Ein eindeutiges Überwiegen des willkürlich-spielerischen Wertes scheint mir bereits in Fällen wie den folgenden spürbar zu werden:

Prinz Wetschwuth, Land Porzellania („Myrthenfräulein") — König Rundumherum („Witzenspitzel") — Prinz Immerundewig („Rosenblättchen") — König Allmeinius, Willwischen („Hüpfenstich") — Apothekerin Quassia, Land Glockotonia („Klopfstock") — Land Skandalia, Stadt Besserdich, König Jerum, Jagdschloß Munkelwust, Götze Pumpelirio, Königin Würgipumpa, König Laudamus („Fanferlieschen")

Auch die Namengebung im „Gockel" — eine Aufzählung kann ich mir hier ersparen — ist eine einzige ausgedehnte Tändelei mit allerlei den beherrschenden Worten „Hühner" und „Eier" laut- oder sinnverwandten Gebilden. Vollends gattungsfremd und, bei aller Komik, nichts anderes als groteske Ausgeburten einer ebenso bizarren wie artistisch überlegenen Laune sind die satirisch anspielenden und barocken Wortschnörkel, die im „Dilldapp" und „Komanditchen" sowie in den Spätmärchen als Namen auftauchen: so etwa die drei Schwestern Dilldapps Adrienne,

Saloppe, Kontusche und (im gleichen Märchen) die Mesdemoiselles Chemisegrec, Pellerine, Amazone, Hortense sowie die Mamselle Tunika und der Esel Aurekakaure; im „Komanditchen" der Kaufmann Seeligewittibs-Erben und Compagni sowie der Herr Base- und Vetters-Geschwister Seliger-Eidam, der Graf Horstbutter und Baron von Ochsenglück, Herr Prisius Nisius, General Wohlbekomms, Gotthelf Prost und der Herr von Inkognito, dazu Kreditchen und Komanditchen selbst; im „Schnürlieschen" der König Talisqualis im Lande Soso und die Königin X. Y. Z.. Aus dem „Gockel" B erwähne ich nur den schwülstigen Aufwand an merkwürdigen Blumen- und Kräuter-Namen bei der Schilderung der Bestattung Gallinas (XII,2/58 ff.). Aus dem „Fanferlieschen" B seien genannt: Erzheumarschall Rindsmaul, Obermühlenrath Riedesel, Ackerbauminister Oxenstirna, Finanzminister Schimmelpfennig, Wasserbauminister Bibra und der Oberjägermeister Huntheim, außerdem die Prinzessin von Incognito aus dem Lande Ysni sowie die Doktoren Oxymel Simplex, Tartarus Emeticus und Rhabarbarus.

Sehr augenfällig ist bei all diesen Beispielen wieder die Vorliebe für merkwürdig klingende Fremd- und Fachwörter, die sich namentlich in den beiden späten Erweiterungen zügellos breit machen.

Benz stellt Brentanos Phantasienamengebung einmal der Basiles gegenüber: während die Namen der italienischen Vorlage „eine auf Heiterkeitserregung berechnete verstandesmäßige Kombination von Eigenschaften" bedeute, gebe Brentano in seinen Märchennamen „keine reflektierte Beschreibung, sondern den musikalischen Ausdruck eines bestimmten Wesens"[16]). Was es mit jener „musikalischen" Qualität der Namengebung auf sich hat, wird im folgenden Kapitel gesondert zu erörtern sein. Hier haben wir auf Grund der vorstehenden Betrachtung nur festzustellen, daß jenes Benz'sche Urteil, das Brentanos Namenbildung von jeder verstandesmäßigen Berechnung der Wirkung freispricht, nicht unbedingt zutrifft. Die ge-

[16]) Benz: Märchendichtung d. R., S. 164.

nannten Beispiele — und nicht nur die krassesten — haben, scheint mir, einwandfrei erwiesen, daß ein erheblicher Teil der Brentanoschen Märchennamen sehr wohl primär darauf angelegt ist, dem sprachlichen Effekt zu dienen.

Ich bemerkte bereits, daß in Brentanos Märchen auch Wort-Neubildungen oft ein spielerisch-ausstattender Stilwert beizumessen sei. Das Volksmärchen benötigt zur Wiedergabe seiner einfachen Inhalte lediglich den hergebrachten, in der lebendigen Gemeinsprache vorhandenen Wortschatz. Alles Extravagante liegt ihm fern, und das eben macht zum guten Teil den sachdienlichen Ausdruck seiner Sprache aus. Die Schlichtheit und Genügsamkeit seines Stils offenbart sich am überzeugendsten in der naiven formelhaften Wiederkehr bestimmter Worte und Wendungen bei Bezeichnung gleicher oder ähnlicher Gegenstände und Vorgänge. Brentano kennt diese Beschränkung — auch in seiner Märchendichtung — nicht oder nur bedingt. So wie er stilistische Besonderheiten virtuos nachzubilden versteht — ich wies bereits oben auf seine Sprach-Parodie in den Märchen hin — vermag er auch völlig neue Wortgebilde zu schaffen. Es bedarf hier keiner Aufzählung von Beispielen; Mahl[17]) hat die bezeichnendsten Neologismen aus den Märchen zusammengetragen. Wichtig ist, daß diese Brentanoschen Neubildungen nicht nur schlechthin als solche in den Märchen als Ausstattung wirken[18]), sondern daß sich in ihnen (meist sind es Analogie-Bildungen zu bereits gebräuchlichen Worten) überdies die Absicht einer spielerisch-witzigen, originellen und überraschenden Wirkung erkennen läßt.

Neben den bisher erörterten Haupt-Stilformen sprachlicher Ausstattung und Spielerei lassen sich noch mancherlei Erscheinungen in den Märchen aufzeigen, denen der gleiche ästhetische Wirkungs-Wert mehr oder weniger

---

[17]) S. 109 f.

[18]) Es soll damit nicht gesagt sein, daß Neologismen als Stilformen grundsätzlich ein ausstattender Ausdruck eigen sein müsse; in bestimmten Stilen kann ihnen durchaus sachdienlicher Wert zukommen. In der Sprache der besonderen Gattung Märchen jedoch ist die Neubildung unangemessener Aufwand.

eignet. Ein kurzer Blick sei wenigstens noch auf die Metaphorik geworfen. Dieses Stilmittel, dessen Anwendung sich in den Frühmärchen, bis auf vereinzelte Ausnahmen (s. o.), in den Grenzen des künstlerisch Notwendigen und Angemessenen hält, wird allmählich immer öfter zu reinen Überraschungs- und Witz-Wirkungen mißbraucht, namentlich durch Heranziehung entlegener Vergleichsgegenstände und Vergleichshäufung. Einige Proben:

> Mit einer Stimme scharf wie die Waffe eines Schwertfisches (XII, 1/189)[19])

> Da lächelte er gar süß wie ein Topf voll saurer Milch (XII, 1/309)

> und die Postillone knallten ein Finale mit den Peitschen (XII, 2/131)

> Die Königin Eilegia forderte noch größere Anstrengung, um sie aus ihrer Innerlichkeit wieder ans Tageslicht zu bringen; sie war in sich selbst, wie in einen tiefen Ziehbrunnen, vor Schreck hinabstürzt. Die Nerven, an welchen bekanntlich der goldene Eimer hängt, in dem die Seele des Menschen sitzt, waren bei Eilegia von so großer Zartheit und Feinheit, daß sie vor Schrekken zerrissen und die hehre Seele mitsammt dem goldenen Eimer tief, tief, tief in ihr schönes Gemüth hinunter plumps'te. (XII, 2/135)

> die Kirche ist echoistisch gebaut, der Redner braucht nur ein paar Worte zu verlieren, so werden sie sogleich von Frau Echo, der unverbesserlichen Widerbellerin, aufgeschnappt und eine halbe Stunde lang zwischen den Säulen herumgehetzt (XII, 2/181)

Zuweilen sind mit solcher Metaphorik auch sprachsatirische und parodistische Wirkungen verbunden, z. B.:

> das schöne Fest, welches ewig . . . mit dem Griffel der Erinnerung in den Marmortempel des Andenkens eingekratzt, und mit der Kreide der Vaterlandsliebe in das Ofenloch des Patriotismus eingeschrieben bleiben wird (XII, 2/393)

Ebenso wie Vergleich und Metapher werden auch Personifikation und Metonymie nicht nur häufiger, sondern auch krampfhafter und verstandesmäßiger; auch hier fehlt allmählich die innere Notwendigkeit: die Stilmittel werden zu aufgelegtem Stuck. Das Gleiche gilt von den Wortwiederholungen, die namentlich in den Spätfassungen, ohne künstlerische Berechtigung angewandt, zu reiner Manier herabsinken. Selbstverständlich wirken auch die in vielen Märchen und namentlich wieder in den letzten Erweite-

[19]) In Fällen wie diesen liegt im Grunde ein Sinnspiel vor. In dem angeführten Vergleich z. B. tändelt der Dichter mit der eigentlichen und der übertragenen Bedeutung von „scharf", die durch die metaphorische Aussage gleichsam vertauscht werden.

rungen auftretenden Anspielungen, Redensarten, Sprichwörter, Bibelstellen, oft bewußt variiert und verdreht wiedergegeben, als völlig gattungsfremder und privater Aufwand, der mit schlichtem, sachdienlichem Erzähl-Stil unvereinbar ist[20]). — All diese Erscheinungen können nur angedeutet werden; die Formen, die den hier in Frage stehenden Stilwert bewirken, sind gerade in der umfänglichen Märchendichtung Brentanos derart vielfältig und wechselnd, daß ohne Beschränkung auf das Wesentliche eine Untersuchung wie die vorliegende nicht möglich ist.

*

Als Ergebnis halten wir folgendes fest: Die Gattung des Märchens fordert einen in hohem Grade sachdienlichen Sprachstil in dem Sinne, daß Form und Inhalt einander völlig angemessen sind und die Sprache nur insoweit ausgeschöpft wird, als es zur Aussage der jeweiligen Sache unbedingt erforderlich ist. Brentanos Märchendichtung scheint zunächst ganz im Banne dieses Gattungsgesetzes gezeugt und geformt zu sein; bis auf vereinzelte Ausnahmen ist die Sprache anfangs schlicht und der Naivität des Gegenstands angemessen. Diese Ausnahmen aber erweisen sich als Symptome, als erste Keime eines später durchbrechenden und mählich sich zu beherrschender Geltung auswachsenden polaren Stilwerts. Auch in den Märchen vermag Brentano seinen eingeborenen Drang zur zweckgelösten Extravaganz auf die Dauer nicht zu zügeln; an die Stelle jener „inneren Macht des schlichten Wortes", von der Benz[21]) einmal spricht, tritt mehr und mehr der äußere Effekt spielerischen, preziösen oder schwülstigen Sprachaufwands. Das endliche Ergebnis dieses Kräftespiels zwischen bewußtem und unbewußtem Formwillen ist der Sprachstil der späten Märchen-Erweiterungen, der auf längere Strecken ein kaum lesbares Konglomerat rein spielerisch-ausstattender Elemente darstellt, in dem der

[20]) Die genannten Stilformen werden — wenigstens soweit sie für das Verhältnis der beiden Gockel-Fassungen von Belang sind — bei Streit (S. 10 ff., 16 ff., 24 ff., 28 ff.) und Schellberg (S. 21 f.) näher behandelt.

[21]) Märchendichtung d. R., S. 79.

Aussage-Gegenstand zur nichtigen Farce wird. Brentano erweist sich in den Märchen nicht weniger als in seinen frühesten Schriften als ein in allen Sätteln gerechter Sprach-Virtuos, als ein überlegener Ausbeuter der Sprachmöglichkeiten, die unter seinen willkürlich-unruhigen Händen wie Ton jede gewünschte Form hergeben. Nur in dem einen unterscheidet sich auch hier seine Märchensprache vom Sprachstil etwa des „Godwi": daß sie zwei Gesichter zeigt, daß jene zwei ästhetischen Werte „Sachdienlichkeit" und „Ausstattung" nebeneinander wirksam sind, wobei wiederum das Geltungsverhältnis dauernden Schwankungen unterliegt und am Ende im Gegensatz zum Anfang steht.

4. Anschaulichkeit — Gefühlswertigkeit.

Die Begriffe „Anschaulichkeit" und „Stimmung" als sprachstilistische Werte sind bereits im ersten Teil dieser Arbeit eingehend bestimmt und umgrenzt worden. Wenn sie im folgenden noch einmal Gegenstand theoretischer Erörterung sind, so deshalb, weil mir eine solche in Hinsicht auf das Märchen nicht nur zur Vermeidung begrifflicher Verwirrung notwendig, sondern darüber hinaus für den Aufschluß der Sache selbst fruchtbar zu sein scheint.

Bei Benz heißt es: „Die Form des Märchens liegt in dem einfachen und völlig angemessenen Ausdruck, den das Wort seinem Tonwert nach für den Gefühlsinhalt besitzt"[1]). Der Satz erfährt eine Verdeutlichung durch die schon an anderer Stelle zitierte Gegenüberstellung der „klassischen Dicht-Convention" und der „primitiven Kunst": „Sieht man sich Goethes Erzählungsprosa . . . an, so wird dies klar: er bildet . . . fürs Auge . . . dabei kann das Wort keine andere Rolle als die der verständigen Mitteilung spielen; es erzählt dem Verstand von den vom äußern Auge erschauten Bildern und kommt so auf einem Umweg erst zur Erzeugung des inneren Phantasiebilds, auf das alle Kunst hinaus will; während die primitive

[1]) Benz: Märchendichtung d. R., S. 78.

Kunst (und die Kunst Brentanos) den Inhalt völlig in das Sinnliche des Wortes bannt und ans O h r sich wendet und also unmittelbar, motorisch wie die Musik, das innere Phantasiebild erzeugt“ [2]). Wenn ich Benz recht verstehe, begreift er damit den gleichen Gegensatz, den die Ästhetik im Anschluß an Schiller mit dem Begriffspaar „plastisch“ und „musikalisch“ faßte; m. a. W. er wertet die „musikalische“ Sprache als formales Wesensmerkmal der Gattung Märchen und hält, weil er bei Brentano diesen Ausdruckswert vorfindet, dessen Stil für durchaus gattungsecht. Diese Auffassung scheint mir in zweierlei Hinsicht einer Richtigstellung zu bedürfen.

Es ist ein Irrtum zu glauben, daß einer Sprache, die vom Ohr aufgenommen werden will, einem „Sprechstil“ also, immer zugleich auch ein „musikalischer“ Ausdruck im oben gedachten Sinne zukommen müsse [3]). So unbedingt die Form des echten und ursprünglichen Märchens eine akustisch bestimmte ist, eine Form des Sprechens und Hörens, so verfehlt erscheint es mir, als sein stilistisches Gattungsmerkmal jene sprachliche Wirkung zu betrachten, die dem „Gefühlsinhalt“ der Worte entströmt, die „unmittelbar, motorisch wie die Musik, das innere Phantasiebild erzeugt“. Ich möchte demgegenüber feststellen, daß jener „musikalische“, vom Gefühls- und Stimmungswert des Wortes geprägte Stil keineswegs ein ästhetisches Kriterium „primitiver Kunst“ ist, sondern ganz im Gegenteil ein Zeichen hochentwickelter, verfeinerter und oft überfeinerter, in jedem Falle aber subjektiv bestimmter Kunst: eine ausgesprochen l y r i s c h e Sprachform. Das Märchen aber als ursprüngliche — um mit Benz zu reden: „primitive“ — Kunst ist seinem Wesen nach keine lyrische, sondern eine epische Gattung. Der echte Märchenerzähler will seine Zuhörer keineswegs in eine gegenstandsgelöste, rein

---

[2]) Benz: Einleitung z. Märchenausgabe. S. LXX.

[3]) Um einen ganz überzeugenden Beweis für die Unabhängigkeit der beiden Stilwerte zu haben, denke man nur an die Homerischen Epen, die, obschon sie allein für die Aufnahme durchs Ohr bestimmt sind, keineswegs einen „musikalischen“ Stil aufweisen, sondern einen durchaus „plastischen“, „anschaulichen“, in dem das Wort sehr wohl die Rolle „der verständigen Mitteilung“ spielt.

musikalische „Stimmung“ versetzen: er formt seine Worte naiv, d. h. er schildert Dinge und Vorgänge so anschaulich, einprägsam und „plastisch“ wie möglich und bleibt selbst dort noch gegenständlich, wo seine Erzählung ins Unwirkliche und Wunderbare führt. Nicht also der Gefühlswert des Wortes tut in dieser Sprache die wesentliche Wirkung, sondern gerade der Bedeutungsgehalt. Und es scheint mir nichts im Wege zu stehen, das, was Benz als Stilmerkmal der „klassischen“ Prosa Goethes formuliert, grundsätzlich für jene „primitive Kunst“ des Märchens gelten zu lassen: Oder bildet der Märchenerzähler nicht „fürs Auge“? Spielt sein Wort nicht die Rolle der „verständigen Mitteilung“? Erzählt es nicht auch „dem Verstand von den vom äußern Auge erschauten Bildern“? Gerade das Gegenteil der Benz'schen Ansicht also scheint mir den wirklichen Verhalt zu treffen: nicht der „musikalische“ Ausdruck gehört zu den eigentümlichen, gattungshaften Stilwerten des Märchens, sondern der „plastische“, „anschauliche“.

Der zweite Einwand, den ich Benz gegenüber zu erheben habe, betrifft sein im selben Zusammenhang gefälltes Urteil über Brentanos Märchendichtung. Abgesehen davon, daß unter Voraussetzung des eben Erörterten „musikalischer“ Sprachausdruck nicht als ästhetisches Argument für Originalität und Echtheit im Sinne der Märchengattung gelten kann, bedarf m. E. schlechthin die Feststellung dieses Stilwertes in den Brentano-Märchen einer Einschränkung und Ergänzung. Gewiß hat Nietzsche recht, wenn er von Brentano sagt, er habe von den deutschen Dichtern „am meisten Musik im Leibe“: diese Musikalität gehört zu seiner tiefsten und eigensten künstlerischen Wesensanlage. Es soll auch nicht im mindesten bezweifelt werden, daß sich dies im Ausdruck seiner Sprache (auch der Prosa) immer wieder äußert; im „Godwi“ haben wir die „musikalische“, stimmungerregende Kraft des Stils als beherrschendes Element eingehend beobachtet. Allein in der Märchendichtung Brentanos liegen besondere Bedingungen vor. Hier stößt der eingeborene individuelle Stilwille auf eine grundsätzlich anders geartete Forde-

rung der Gattung, und wiederum ist ein ausdrucksmäßiger Dualismus die Folge: eine merkwürdige Paarung subjektiv-lyrischer Gefühls- und Stimmungswerte mit den durch die Märchenform objektiv bedingten Stilelementen der Anschaulichkeit.

Wenn ich im folgenden für die Erläuterung und Veranschaulichung dieses ästhetischen Verhalts nur die besonders kennzeichnenden Sprachformen heranziehe, so deshalb, weil eine solche Auswahl ein klareres und überzeugenderes Bild vermitteln dürfte als der Versuch, die Unzahl der in diesem Betracht wichtigen Stilerscheinungen insgesamt zu berücksichtigen.

*

Als eines der Hauptargumente für den „musikalischen" Wert des Brentanoschen Märchenstils führt Benz wiederholt die Phantasienamengebung an[4]). Bereits in den beiden vorangehenden Kapiteln war von dieser Erscheinung zu reden. Hier stoßen wir nunmehr auf den Kern der Sache. Zweifellos ist es richtig, daß der Phantasiename, soweit es sich um eine lautmetaphorische, d. h. durch ihren Klangcharakter und den damit verbundenen Gefühlswert wirkende Bildung handelt, ein „musikalisches" Stilelement bedeutet; denn hierbei handelt es sich tatsächlich um eine Sprachform, die (da sie ja jedes Bedeutungsgehalts entbehrt) „unmittelbar, motorisch wie die Musik, das innere Phantasiebild erzeugt". Ich meine hier Namen wie:

Knarrasper — Schnarrassel — Pimperlein — Pumpam — Würgipumpa — Pumpelirio — Murxa — Wierx — Mollakopp — Munkelwust — Schurrimurri — Pfiffi — Sissi u. a. m.

Diese Art der Namengebung aber ist in den Brentano-Märchen keineswegs die einzige, wie man nach Benz' Ausführungen glauben könnte; sie ist nicht einmal die vorherrschende und dürfte bei einer Gegenüberstellung höchstens ein Viertel der gesamten von Brentano erfundenen Märchennamen ausmachen. In allen anderen Fällen ist die musikalisch-gefühlswertige Wirkung sekundär oder völ-

[4]) Benz: Märchendichtung d. R., S. 164. — Einleitung, S. LXXII.

lig unerheblich gegenüber dem Bedeutungsgehalt, dem die wesentliche Ausdrucksfunktion zufällt. Ich erinnere nur an die vielen Namen, die bestimmte charakteristische Eigenschaften, Tätigkeiten oder Berufe ihrer Träger bezeichnen[5]): ihr stilistischer Ausdruckswert ist im Gegensatz zu dem jener laut-metaphorischen Gebilde ein vornehmlich veranschaulichender. Nicht ein allgemeines, musikalisch-ätherisches Gefühls-Gebilde wird durch sie erzeugt, sondern ein bestimmtes, gebundenes, greifbares Vorstellungs-Bild. Man vergleiche etwa, um sich das zu verdeutlichen, die beiden folgenden Namengruppen:

Prinzessin Pimperlein	Prinzessin Liebseelchen
König Pumpam	König Haltewort
Mäuse Pfiffi und Sissi	Mäuse Speckelfleck und Mandelbiß
Katze Schurrimurri	Katze Blutklau
Jagdschloß Munkelwust	Schloß Knochenruh

Die rechts stehenden Beispiele einer der Anschaulichkeit dienenden Namengebung also wären (rein theoretisch gesehen, d. h. wenn dem echten Märchen überhaupt Namen zukämen) die einzige dem Gattungs-Stil angemessene Form und nicht, wie Benz meint, die „musikalische" Benennung.

Im ästhetischen Ausdruck gleichermaßen den laut-metaphorischen Formen entgegengesetzt wie jene vom Bedeutungswert bestimmten Namenbildungen ist eine andere Stilerscheinung, die in Brentanos Märchen vielfach begegnet: die Lautnachahmung. Man kann diese Form im Sinne der hier in Frage stehenden polaren Begriffe als das eigentliche Gegenstück der Laut-Metaphorik bezeichnen, weil sie nämlich gleichfalls eine Klangwirkung darstellt, ausdrucksmäßig hingegen der Anschaulichkeit dient[6]). Es handelt sich dabei um ein der naiven Märchenerzählung — eben wegen seiner unmittelbar veranschaulichenden Wirkung — durchaus gemäßes und vertrautes Sprachmittel,

[5]) Vgl. Mahl: a. a. O. S. 96.

[6]) Es gehört mit zu den Verdiensten Schneiders, zwischen den drei Formen „Lautnachahmung", „Lautmalerei" und „Lautmetapher" klare Trennungslinien gezogen und ihren ästhetischen Ausdruckswert (soweit allgemein möglich) eindeutig bestimmt zu haben (vgl. Ausdruckswerte, S. 203 ff.). Gerade in dieser Hinsicht ist nämlich die terminologische Ungenauigkeit und Unsicherheit in den praktischen Stiluntersuchungen besonders groß. Auch die älteren Arbeiten über Brentanos Märchenstil sind davon nicht frei.

und es ist kein Wunder, daß es sich dem anpassungsfähigen Märchendichter Brentano sofort aufdrängte. Die folgenden Beispiele zeigen, daß diese Stilform fast durchgehend auftritt. Ich nenne zunächst einige Fälle aus den frühen italienischen Märchen:

„Liebseelchen"
denn hi, hi, hi und ha, ha, ha fing sie so entsetzlich an zu lachen (XII, 1/6)

sie knisterten und knasterten, und mit Zisch und Zasch und Rakedakdakdak fuhr die ganze Gesellschaft . . . in die Luft (XII, 1/7)

voll Nüsse, die klinkerten und klankerten (XII, 1/10)

„Witzenspitzel"
und fing . . . an, wie ein Hahn kikriki, kikriki zu schreien (XII, 1/46)

da hob Witzenspitzel die Axt auf und ratsch hieb er der Dickedull den Kopf ab, und ritsch dem kleinen Riesen Mollakopp auch (XII, 1/48)

„Rosenblättchen"
eine unsichtbare Scheere kam über sie her und ritsch ritsch schnitt sie ihr alle Haare vom Kopf (XII, 1/57)

„Dilldapp"
Hu hu hu — weinte er fort (XII, 1/103)

Besonders ausgeprägt erscheint die Lautwiedergabe im „Klopfstock", wo die Namen der Söhne, ihre Berufe und Abenteuer wesentlich auf Grund solcher Bildungen erfunden sind:

die Vögel im Walde so trillern und trallern (XII, 1/172)

und schoß mit der Büchse . . . und das ging immer: piff paff. (XII, 1/172)

da stand ein Apotheker und stieß im Mörser pinkepank, pinkepank. (XII, 1/173)

und die Ruder gingen pitsch patsch, pitsch patsch. (XII, 1/173)

das Thier . . . gähnte ganz entsetzlich uah, uah (XII, 1/179)

Bratsch fiel eine große Flasche . . . an die Erde (XII, 1/185)

spannte seine großen Fledermausflügel aus und flog, flatter, flatter, flatter, über die See hin (XII, 1/217)

und stemmten sich mit dem Rücken gegen den Knarrasper und drückten, upp, schupp, upp und patsch fiel er . . . ins Wasser (XII, 1/218)

und fing auch nun an zu läuten: pumpam. (XII, 1/218)

Das war ein entsetzlich lustiges Pimpam, Tingtang, Bimpim, Klingkling. (XII, 1/218)

Außerdem seien aus den großen italienischen Märchen noch folgende Proben gegeben:

rumpelte das Faß den Weg hinunter . . . und stieß pumps gegen die Hofthüre (XII, 1/331)

Risiko hörte noch lange die Taube zärtlich Ruckruck rufen. (XII, 1/333)

Als sie . . . mit dem Schnabel knappte und hu hu schrie (XII, 1/259)

und drehte knirr, knirr, knirr, wie man eine Taschenuhr aufzieht (XII, 1/276)

pratsch, pratsch, wie sie die Eier zertreten! (XII, 1/281)

von dem die Eulen herunterschrien: „Hu, hu, o wëh! hu, hu, o weh!“ (XII, 1/121)

da fing er an zu klingeln, Klingling, Klingling (XII, 1/151)

An all diesen Beispielen können wir einmal besonders klar feststellen, wie in den Märchen zwei im Ausdruck grundverschiedene Sprachformen, Lautmetapher und Lautnachahmung[7]), nebeneinander wirken: die eine als „musikalischer“ Gefühls- und Stimmungsträger, die andere als Mittel objektiver Veranschaulichung.

Der gleiche Ausdrucks-Zwiespalt läßt sich noch an einer anderen Stilform besonders deutlich beobachten: an der Metaphorik. Auf die doppelte bzw. dreifache Wirkungsmöglichkeit der metaphorischen Sprache ging ich bereits bei der Untersuchung des Godwi-Stils (Kap. 2) näher ein; ich darf also das dort Gesagte hier voraussetzen. Natürlich kann gerade aus der Unzahl von Metaphern und Vergleichen, die in den Märchen erscheinen, nur ein kleiner Teil herausgezogen werden; doch genügt eine Auslese für unseren Zweck vollauf.

Gehen wir von einem besonders instruktiven Fall aus: Trilltrall berichtet seinem Vater Klopfstock und seinen Brüdern sein Abenteuer; er erzählt, wie sich plötzlich im Walde eine große Menge von Vögeln auf einigen Bäumen zusammenscharten und ein lärmendes „Trillern und Trallern“ anhoben, und fährt folgendermaßen fort:

[7]) Lautmalerei findet sich in ausgeprägter Form nur in den Verseinlagen (vgl. besonders das raffinierte Lied der Schwalbe im „Gockel“, XII, 1/256). Selbstverständlich ist auch die Lautmetaphorik im Vers noch stärker ausgebildet als in der Prosa.

Auf einmal geschah ein lautes Pfeifen dazwischen, und alle waren so plötzlich still, als wäre ihnen die Pfeiferei allen vor dem Schnabel auf einmal mit einem scharfen Messer abgeschnitten, gerade so, als wenn du sonst in der Schule mit dem Backel auf den Tisch schlugst und silentium! riefst, liebster Vater! (XII, 1/177)

Hier stehen für einen und denselben Gegenstand zwei Vergleiche, und zwar zwei im ästhetischen Ausdruck grundverschiedene Vergleiche. Aussageobjekt ist das plötzliche durch einen scharfen Pfiff verursachte Verstummen des Vogelgezwitschers, also eine rein akustische Erscheinung. Der erste Vergleichsgegenstand („als wäre . . . mit einem scharfen Messer abgeschnitten") entstammt jedoch einem völlig anderen Bereiche der Sinneswelt; er wirkt also nicht auf Grund seines besonderen Bedeutungswertes unmittelbar veranschaulichend, sondern erweckt hier allein vermöge seines Empfindungsgehalts einen rein gefühlsmäßigen Eindruck von dem an sich sinnlichen Sachverhalt[8]). Anders beim zweiten Vergleich: hier ist der Vergleichsgegenstand, der der Erfahrung der Zuhörer besonders nahe liegt, demselben Sinnesbereich entnommen. Was sich dabei „überträgt", ist der besondere Bedeutungsgehalt. Es handelt sich also um eine ganz naive, der schlichten Erzählung durchaus entsprechende Form der Veranschaulichung. — Es muß betont werden, daß dieses Beispiel ein Sonderfall ist; es wurde vor allem deshalb gewählt, weil sich jener Ausdrucks-Zwiespalt der Metaphorik hier einmal innerhalb eines einzigen Satzes deutlich aufzeigen läßt, eine Tatsache, die keineswegs regelmäßig gegeben ist. Ebenso liegt der Gefühlswert der bildlichen Sprache durchaus nicht immer in der besonderen Form jener — sagen wir: metaphorischen Synästhesie. Die folgenden Proben werden das erweisen.

Die frühen italienischen Märchen zeigen auch hinsichtlich der Metaphorik wieder am reinsten den naiven Märchenton. Den Vergleichen kommt fast durchweg eine unmittelbar veranschaulichende Funktion zu. Ich nenne einige Beispiele:

[8]) Es liegt also psychologisch wie ästhetisch das gleiche vor wie bei der Synästhesie, die ebenfalls Sinnesempfindungen mit Worten aussagt, die in ihrer eigentlichen Bedeutung den Eindruck eines anderen Sinnes wiedergeben.

Sie [die französische Mademoiselle] war . . . eingeschnürt wie eine Spindel . . . und drehte sich wie ein Ohrwurm, der in den Honigtopf gefallen. (XII, 1/6)

den nahen Springbrunnen, der wie ein Schulmeister . . . ihnen unermüdet vorplauderte (XII, 1/21)

und sah, daß die Riesin Dickedull einen kleinen Riesen auf dem Arm hatte, der bleckte die Zähne und schrie wie ein Kalb (XII, 1/47)

und gab ihr täglich so viele . . . Maulschellen, daß das arme Rosenblättchen so braun und blau im Gesicht aussah, als ob sie Heidelbeeren gegessen hätte. (XII, 1/58)

Da schwoll die Puppe nach und nach wie ein Dudelsack, wenn man ihn aufbläst (XII, 1/60)

und sieben andere Wickelkinder lagen vor ihr hübsch eingefatscht wie sieben Backfische in einer Reihe (XII, 1/67)

Willwischen . . . streckte die Augen vor Neugier wie eine Schnecke heraus. (XII, 1/71)

da antwortete eine Stimme wie ein Büffelochse (XII, 1/76)

Er . . . war so breit und zottig wie ein Pelznickel. (XII, 1/76)

Es [das Ungeheuer] hatte eine sehr edle Gesichtsbildung, nur sein Kopf war so dick wie ein Pfefferballen; seine Nase war so breit wie ein Blasebalg; seine Augen . . . waren lieblich spielend, wie das Rad an einem Schiebkarren; sein Mund war . . . so groß als die Brieftasche eines Postmeisters; und seine Ohren, die es spitzen konnte wie ein kluger Spitzhund, und niederhängen wie ein treuer Pudelhund, waren nicht größer, als daß in einem die Schwalben ihr Nest, im andern die Bienen ihr Haus drin bauen konnten (XII, 1/94)

so daß er . . . dick wie ein Türke, fett wie ein Aal, glänzend wie eine Zwiebel, roth wie ein Trompetermantel und ausgestopft wie ein Walfisch wurde (XII, 1/95) [9])

Doch schon in diesen frühen Märchen begegnen Bilder mit reinem oder überwiegendem Gefühlswert. Vergleiche wie die nachstehenden etwa dienen nur noch zum Teil der Anschaulichkeit; das Schwergewicht scheint mir bereits im gefühlsmäßigen Ausdruck zu liegen:

Sie [die Pimpernelle] . . . war geschminkt roth und weiß und blau wie eine französische Nationalkokarde (XII, 1/6)

Er war so auf dem Sprung wie ein gespannter Hahn an einer Flinte, wenn der Finger des Schützen am Drücker liegt (XII, 1/70)

Fast ausschließlich Gefühlswirkung ist in Fällen wie den folgenden gegeben:

[9]) Die letzten beiden (dem „Dilldapp" entnommenen) Beispiele entsprechen, bei aller Anschaulichkeit der Vergleiche, nur insofern nicht vollkommen der Gattung, als infolge der leicht ironisch übertriebenen, mitunter etwas gesuchten Artung der Metaphorik sowie durch die Häufung dieses Stilmittels zugleich auch ein spielerisch-ausgestatteter Eindruck entsteht

sie blieb immer . . . so ernsthaft wie ein Arzneiglas (XII, 1/3)

wie Prinz Röhropp . . . um die falsche schwarze Mohrin beschäftigt war, gleich einer Fledermaus, die um die Nacht herumfliegt. Aber . . . er sollte sich bald um Liebseelchen bemühen wie ein Adler, der um die Sonne fliegt. (XII, 1/15)

Das Myrthenreis . . . duftete ihnen Fried' und Freude ins Herz. (XII, 1/26)

Stärker tritt die gefühls- und stimmungswertige Metaphorik und damit der uneinheitliche Ausdruck dieser Stilform in den Rheinmärchen hervor. Zunächst ein Beispiel, in dem wiederum zwei ausdrucksmäßig entgegengesetzte Vergleiche unmittelbar nebeneinander stehen:

sein silberweißer Bart war durch den Tisch durchgewachsen und glänzte wie Asbest, seine Augenbrauen waren auch sehr lang, und seine Augen sahen unter ihnen durch eine große blitzende Brille wie zwei traurige Gefangene hervor (XI/130)

Der erste Vergleich stellt eine rein objektive Versinnlichung dar; vom zweiten gehen im wesentlichen Gefühlskräfte subjektiver Art aus.

Selbstverständlich bleibt eine naiv-veranschaulichende Metaphorik auch in den Rheinmärchen überall erhalten, z. B.:

der Strudel faßte das Schifflein und drehte es herum wie einen Kreisel . . . da lautete es, als wenn sich ein Riese gurgelte (XI/13)

Die Felsen aber lachten rings dazu: „Klick, klack, klack!" als wenn man mit tausend Peitschen knallte. (XI/13)

die Flügel ließ er [der Star] hängen wie ein Leichenbitter. (XI/18)

und trieb die zwölf Mühlsteine wie eine Heerde Schafe vor sich her. (XI/130)

viele andere Staare kamen leise herein geschlüpft und setzten sich hie und da wie studirende wißbegierige Männchen umher (XI/150)

Sehr zahlreich sind solche Fälle, bei denen Gefühls- und Bedeutungsgehalt in der metaphorischen Sprache zusammenwirken. Ich ziehe einige davon aus dem „Radlauf" und „Staarenberg" heraus:

daß ihre blonden Locken wie ein goldenes Wimpel wehten (XI/9)

die Fluth schimmerte . . . wie ein fließender Smaragd . . . und die rothen Schuhe, in denen ich steckte, glänzten wie eine Koralle (XI/86)

den Rhein, der unter dem blauen Sternhimmel wie eine herrliche Gruft voll Edelsteinen hinaus schimmerte (XI/89)

Die Sonne ließ eben ihre ersten Strahlen in den Rhein niedersinken, der wie ein fließendes Gold zitterte (XI/99)

Nach vielen Tagereisen sah ich endlich ein dunkles waldiges Gebirge wie eine Gewitterwolke vor mir aufsteigen (XI/112)

die Sterne traten am Himmel hervor und besahen sich verwundert in dem neu entstandenen Wasserspiegel; es war, als drängten sie sich dicht zusammen, und als schaue einer dem andern über die Schultern. Und sie blitzerten so frisch, frei und freundlich, als gefielen sie sich wohl. (XI/150)

Natürlich läßt sich bei solchen Bildern kaum endgültig ausmachen, wo die eigentlich entscheidende Ausdruckskraft liegt; jedoch scheint mir der versinnlichende Wert in den genannten Fällen zumeist gering und durchweg von sekundärer Bedeutung zu sein gegenüber den Gefühlswirkungen, die von den meisten Vergleichsgegenständen ausgehen. Schließlich seien noch zwei Beispiele notiert, in denen das Metaphorische eindeutig eine rein stimmungerregende Funktion ausübt:

in das dunkle Felsenthal . . ., in welches sich der Rhein aus dem heiteren und lichten Rheingau ergießt, als wolle er mit seinem feurigen Wein einen kühlen Keller suchen. (XI/9)

sang ich, um zwischen Mond und Sonne, diesen zwei leuchtenden Bergen, in die wundervolle Gruft der Träume niederzusteigen (XI/117)

Wie weit diese beiden Stellen ausdrucksmäßig vom echten Märchenstil entfernt sind, ist mit Händen zu greifen.

Unter den großen italienischen Märchen ist der „Klopfstock" für unsere Frage besonders aufschlußreich. Wie an vielen anderen Stilerscheinungen läßt sich auch hinsichtlich seiner metaphorischen Sprache feststellen, daß der Gattungscharakter verhältnismäßig weitgehend gewahrt bleibt. Die Vergleiche dienen im großen und ganzen unmittelbar der Versinnlichung und anschaulichen Kennzeichnung des Aussageobjekts, z. B.:

Du siehst so zottig aus wie ein Zeiselbär (XII, 1/182)

dann baute er mir ein Schiff . . . mit beweglichen Floßfedern wie ein Fisch und so leicht, daß es wie eine Schwalbe über das Wasser streift. (XII, 1/192)

er sprang wie ein Hase über den Bach (XII, 1/201)

Der arme Schelm hatte keine andere Wohnung als ein . . . Nachtwächterhorn, . . . aus welchem er wie eine Schnecke herausguckte. (XII, 1/209)

er sah dick, groß, breit, zottig und verdrießlich aus, wie ein alter Bär (XII, 1/214)

seine Nachtwächterratsche, so groß wie eine Stubenthüre (XII, 1/214)

eine alte hohle Eiche . . . in welcher der Holzapfelklausner ganz zusammengedrückt saß, so daß nur sein weißer Bart wie ein Wasserfall heraushing (XII, 1/198)

Der Knarrasper aber kam wie eine schwarze Wolke geflogen (XII, 1/217)

ums Herz ward mir so kühl, als wenn man im heißen Sommer in klaren Wellen sich badet (XII, 1/190)

In Bildern wie den drei letztgenannten überträgt sich zwar von der Vergleichsvorstellung bereits auch ein gewisser Gefühlsgehalt, doch bleibt die veranschaulichende Wirkung durchaus primär.

Inmitten einer so gearteten Metaphorik begegnet im „Klopfstock" unvermittelt eine Stelle, die einem völlig anderen Formwillen zu entspringen scheint:

freilich, als es das schöne fromme Lied so recht aus Herzensgrund durch den Baum sang, in welchen der Mond hineinschien, wie in eine schöne Kirche, und als Echo, der wilde Wiederhall, und die liebe Frau Nachtigall auch sangen zu diesem Freudenschall, und der Quell lieblicher rauschte und der Wald andächtiger lauschte, da zogen die Wölkchen am Himmel nicht mehr so schnell, und der Mond ward noch einmal so hell, und alle meine Angst besänftigte sich; meine Seele, welche gewesen war wie ein Meer, in welches ein großer Felsen hineinstürzte, verwirrt und trüb voll niederschlagender Wellen, wurde nach dem ersten Verse schon wie ein See, in den ein Fisch, den ein Geier herausgeraubt, frisch und gesund wieder hineinfällt; und nach dem zweiten Vers wie ein See, auf welchen ein singender Schwan niederfliegt und schimmernde Gleise zieht; und nach dem dritten Vers wie ein See, in welchen eine vorüberreisende Taube ein Zweiglein von dem friedlichen Oelbaum fallen läßt; und nach dem vierten Vers wie ein See, in den ein vorüberziehendes Lüftlein ein Rosenblatt weht; und nach dem fünften Vers war es mir, als sei ich wie ein müdes Bienlein, das über den See fliegen wollte und gar nicht weiter konnte und in großer Angst war, da es zum Wasser herabfiel, auf dieses Rosenblatt gefallen, und als schiffe ich sicher und ruhig auf dem Rosenblättlein hinüber und lande jenseits in einem blumenvollen Garten, aus dem mir die Nachtigallen entgegenschmetterten; mein Herz war so ruhig wie ein Spiegel, in dem sich der Mond anschaut (XII, 1/181)

Es handelt sich hier keineswegs um eine bewußt charakterisierende Sprache; denn Trilltrall, dessen Erzählung das obige Beispiel entstammt, ist sonst durchaus kein so beschwingt-poetischer Redner. Man hat vielmehr den Eindruck, als ob in der plötzlichen Wucherung dieser gefühls- und stimmungsträchtigen Metaphorik etwas wie ein lange gestauter und gezügelter lyrischer Drang des Dichters spontan hervorbricht und sich unverhältnismäßig breit und fessellos auswirkt. Es ist dabei nicht verwunderlich,

daß dem Verfasser dieser jähe Ausdruckswechsel seiner Sprache selbst bewußt geworden ist, wie die spöttische Bemerkung des Gripsgraps über Trilltralls poetischen Überschwang zeigt (XII, 1/182).

Wir sprachen oben von Vergleichen, die eine Art Synästhesie darstellen. Diese Erscheinung können wir in den späteren Märchen des öfteren beobachten. Ein nahezu gleicher Fall wie der oben aus dem „Klopfstock" zitierte begegnet ihm „Gockel":

> es krähte der . . . Haushahn . . . so hell und scharf, daß er ihr das Wort wie mit einer Sichel vor dem Munde wegschnitt (XII, 1/224)

Eine ähnliche Vorstellung liegt dem nachstehenden Vergleich aus dem „Klopfstock" zugrunde:

> mit einer Stimme scharf wie die Waffe eines Schwertfisches (XII, 1/189)

Der gleiche ästhetisch-psychologische Vorgang ist auch in Fällen folgender Art vorhanden:

> und sprichst dabei wie Honig so süß (XII, 1/182)
>
> Ihr Gesang . . . rann mir wie ein süßes Bächlein durch das Ohr (XII, 1/190)

Im letzten Beispiel werden sogar drei im eigentlichen Sinne verschiedene Empfindungsgehalte durch den Vergleich der Aussage e i n e s Gefühls dienstbar gemacht. Da aber die herangezogenen metaphorischen Vorstellungswerte keine direkte und wesentliche Ähnlichkeit mit dem wiederzugebenden Objekt haben, wird dadurch keine eigentlich „treffende" Anschaulichkeit erreicht, sondern ein allgemeiner lyrisch-subjektiver Gefühlsausdruck.

Wenn wir schließlich die metaphorischen Sprachformen der späten erweiterten Fassungen überprüfen, so wird zunächst eine (vielfach übermäßige) Zunahme der Vergleiche und vor allem der Metaphern (die vorher nur sparsam verwendet wurden) offenbar [10]). Zum anderen beobachten wir ein starkes Überwiegen der lyrisch-stimmungswertigen Metaphorik. Zwar finden sich — und das ist wieder für unsere Frage wesentlich — auch in diesem Spätstil noch ungemein anschauliche Vergleiche; das zeigen etwa folgende Beispiele:

[10]) Vgl. Streit: S. 16, 20, 21. — Mahl: S. 85.

Der Hahn Alektryo ging immer sehr traurig und in schweren Gedanken mit gesenktem Kopfe vor Gockel auf und ab, wie ein Mann, der in traurigen Umständen sehr tiefsinnige, verwickelte Dinge überlegt. Ja es sah ordentlich aus, als lege er die Hände auf dem Rücken zusammen. (XII, 2/72 f.)

du bist ja so hübsch glatt und anmuthig wie ein Turteltäubchen; die Mutter Hinkel ist klapperdürr wie ein Zaunpfahl (XII, 2/92) [11])

wie feierlich sich der Zug der vielen kleinen Lichter durch die Straßen . . . schlängelte — es war, als wenn die Funken an einem verglimmenden Zunderlappen hinlaufen (XII, 2/168)

Dann sprach Alektryo zu Gockel, indem er traurig vor ihm herschritt, Kamm und Schweif niedersenkte und die Flügel hängen ließ, als begleite er wie ein Kriegsmann mit gesenkter Fahne und niedergewendetem Gewehr eine Leiche zu Grab (XII, 2/58)

Doch begegnet z. B. wenige Zeilen nach dem letztgenannten Beispiel folgende Stelle:

Der Himmel selbst hatte seine Sterne mit Wolken verhüllt und der Mond, mit Thränen im Auge, schimmerte bleich durch einen Schleier der Wehmuth. (XII, 2/58)

Noch instruktiver wird dieser jähe Ausdruckswechsel der metaphorischen Sprache an nachstehendem Text offenbar, der in Gackeleias Erzählung kurz nach dem ausgesprochen anschaulichen Vergleich des Lichterzuges mit den Funken am Zunderlappen (s. o.) erscheint:

Ach, da wuchs mir das Herz; die Welt ward zu enge, weit ward es um die Seele, meine Locken schienen mir Gefühle und Wünsche, die sich sehnten im Winde zu spielen, und ich gab sie ihm hin; denn, horch, jetzt kam auch ein Wehen und regte die Wipfel des Hains auf; sieh, und das Ebenbild unsrer Erde, der Mond, kam da geheim nun auch; die schwärmerische, die Nacht kam, trunken von Sternen und wohl wenig bekümmert um uns glänzte die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen, über Gebirgsanhöhen traurig und prächtig herauf! . . . ja liebe Eltern, es giebt Eindrücke, die ein armes Kind nicht allein fassen kann, wo es sich anklammern möchte an ein vertrautes festeres Wesen, wie an einen Fels, einen Baum des Ufers, wenn der Strom der Empfindung anschwillt und uns reißend ins weite Meer der Begeisterung dahin tragen will! (XII, 2/168)

Der lyrisch-musikalische Ausdruckswert kommt hier nicht allein den metaphorischen Sprachformen zu, er eignet in gleicher Weise der Wortwahl und Wortfolge wie der Syntax und dem Satzrhythmus, der sich zuweilen in metrischer

[11]) Dieser Vergleich wirkt schon etwas manieriert gegenüber dem entsprechenden ungleich treffenderen Bild in der ersten Fassung, wo es folgendermaßen heißt: „du bist ja so geschmeidig und schlank wie ein Reh“ (XII, 1/266).

Regelmäßigkeit in eine fast hymnische Beschwingtheit steigert. — Übrigens bleibt auch diese Stelle nicht von der Selbstironie ihres Verfassers verschont. Nachdem Frau Hinkel gerührt festgestellt hat: „O das ist eine sehr poetische Stelle, o das ist aus meinem Herzen . . . auch mich hätte einst . . . im Mondschein der Strom der Empfindung ins Meer der Begeisterung reißend dahingetragen . . .“, meint Vater Gockel nüchtern, er finde jene „Gefühle im Mondschein nicht kindlich genug ausgesprochen“, und spielt ironisch in folgender Weise auf das bilderreiche Pathos seiner Tochter an: „. . . jetzt, wo du den Ring Salomonis hast, brauchst du in dem sehnsüchtigen Strom der Empfindung nicht mehr herum zu patschen — jetzt heißt es dreh' den Ring, und du wirst so viel Bäume am Ufer der Sehnsucht haben, daß du Kohlen daraus brennen kannst . . .“. Ich führe das nicht nur an, um zu zeigen, daß Brentano sein stilistisches „aus der Rolle Fallen“ vielfach bewußt geworden ist, sondern vor allem, weil sich auch hier wieder deutlich erkennen läßt, wie souverän Brentano die Register des Sprachausdrucks auch in bewußter Absicht zu ziehen und zu wechseln versteht.

Zum Schluß seien noch einige weitere Vergleiche und Metaphern notiert, die mir für den metaphorischen Ausdruck jenes Spät-Märchenstils besonders charakteristisch zu sein scheinen:

> Der Traum ward nun recht wie ein Traum, ich saß darin und fühlte mich wie der bittre Kern in einer süßen Frucht, die der Morgenwind auf dem Zweige wiegt. (XII, 2/336)
>
> aus den leeren Fensteröffnungen . . . wehten blühende Gesträuche wie festliche Fahnen, und zwischen ihnen durch sah der stille Abendhimmel in purpurnem Gewande herab. (XII, 2/31)
>
> die drei . . . Lilien . . . sendeten Weihrauch und Gebete aus den Opferschalen ihrer Kelche empor (XII, 2/60)
>
> Alle standen sie [die Blumen] in stiller Andacht und dufteten ein de profundis (XII, 2/60) [12])
>
> die Blüthen küßten sich (XII, 2/89 f.)

[12]) Hier liegt wieder eine Art jener metaphorischen Vereinung verschiedener sinnlicher Empfindungsgehalte vor. In solchen Fällen von Katachrese zu sprechen, wie es Vischer (Ästhetik. Teil III. Abschn. II. Heft 5. S. 1231) tut, ist wohl etwas schulmeisterlich und heißt ein gutes Recht des Dichters — freilich nur des Dichters — als sprachliche Entgleisung bezeichnen. Objektiver ist es wohl, im vorliegenden Beispiel wieder eine Art Synästhesie zu sehen.

ihr von langen schwarzen Locken umströmtes Haupt (XII, 2/199)

Mit ewigem Grün umschließet die Treue die Asche der Todten und bindet die Scherben der Urne (XII, 2/203)

*

Wiederum ergibt sich aus unseren Beobachtungen ein dualistisches Gepräge des Sprachausdrucks. Anfangs nur undeutlich und vereinzelt, späterhin das Gesamtbild des Stils beherrschend, zeigt sich ein dauerndes Oszillieren der Erzählweise zwischen naiver Anschaulichkeit und musikalisch-lyrischer Gefühlswertigkeit. M. a. W. das Stilgesetz der Märchengattung erscheint auch hinsichtlich dieser Ausdruckskategorie nur bedingt erfüllt und hat in der Spätform seine Geltung nahezu völlig eingebüßt.

5. Zusammenfassung: Der mimische Stil.

Die hier aufgezeigten Stilwerte der Brentanoschen Märchensprache stellen eine Auswahl dar; es handelt sich dabei um die Kategorien, die mir im Sinne unserer Problemstellung den deutlichsten Aufschluß zu ermöglichen scheinen. Natürlich lassen sich diese Bestimmungen von vielerlei Seiten ergänzen. Ich denke dabei etwa an eine Untersuchung unter dem Gesichtspunkt: Knappheit — Breite. Diese beiden Ausdruckswerte sind nämlich in Brentanos Märchenstil nicht allein als Entwicklungsstadien vorhanden, wie sie von Glöckner[1]) ausschließlich betrachtet werden, sondern auch sie lassen sich, ähnlich den erörterten Paarungen, als von vornherein nebeneinander bestehende Werte nachweisen[2]). Des weiteren wäre eine eingehendere Kritik der ironischen und parodistischen Sprachelemente, die in der vorstehenden Untersuchung nur nebenher gestreift werden konnten, für unsere Frage von Bedeutung. Allein auf diese und andere mögliche Wege zur Erschließung unseres Problems muß und darf hier

[1]) a. a. O. S. 39 ff.

[2]) Man vgl. nur, mit welcher Kürze und Knappheit etwa die Erzählweise des Klopfstock-Märchens, durchaus gattungsgemäß, einsetzt, und wie breit und haltlos ausgesponnen demgegenüber die Abenteuer der Söhne berichtet werden.

verzichtet werden, zumal eine entscheidende Änderung des bisher gewonnenen Bildes davon nicht zu erwarten ist.

*

Unsere Untersuchungen haben innerhalb dreier Kategorienpaare einen durchgehenden stilistischen Ausdrucks-Dualismus nachgewiesen. Und zwar handelt es sich jeweils um das Nebeneinander eines gattungshaften und eines ästhetisch polar gelagerten gattungsfremden Stilwerts: Neben einem ausgesprochenen Sprechstil mit deutlichen Überresten mündlicher Improvisation und betonter Wortleib-Wirkung stehen Sprachformen, die vom Schreiben her bestimmt sind und voll nur dem lesenden Auge eingehen; neben einer schlichten, vom Gegenstand geprägten und ihm zuvörderst dienenden Aussageform erscheint eine Fülle ausstattend-spielerischer Elemente, die allein oder überwiegend auf einen überraschenden, extravaganten Spracheffekt abzielen; neben einem naiv-anschaulichen, vorwiegend vom bestimmten Bedeutungsgehalt des Wortes getragenen Stil begegnet eine gefühls- und stimmungswertige, betont lyrisch-subjektive Sprache. In allen Fällen tritt der gattungsfremde Ausdruckswert in den Frühmärchen stark zurück, während er in den späten Werken ästhetisch den Ausschlag gibt.

Man hat den uneinheitlichen Ausdruck im Märchenstil Brentanos, der kritischen Beobachtern natürlich nie entgangen ist, zumeist in gleicher Weise erklärt wie die sprachliche Vielhelligkeit seiner übrigen Prosadichtung: als unwillkürliche Äußerung der zerrissenen, jäh wechselnden und widerspruchsvollen Doppelnatur des Dichters[3]). So sicher eine solche Deutung etwa für den Stil des „Godwi" zutrifft, so unzureichend scheint sie mir für für das besondere Gepräge der Märchensprache zu sein. Denn hier liegen in den Stilformen und Ausdruckswerten, die wir als „gattungshaft" bezeichneten, also in all dem, was den eigentlichen „Märchenton" ausmacht, ästhetische Erscheinungen vor, die wir sonst bei Brentano durchaus vermissen, während jene polar entgegengesetzten Stilwerte

[3]) Vgl. Schellberg: S. 24. — Larfeld: S. 56, 61, 78.

deutlich der individuellen und wesenhaften sprachlichen Äußerungsform des Dichters zugehören, wie sie uns in krassester Ausprägung im „Godwi" entgegentritt. Etwas Ähnliches meint wohl Ilse Mahl, wenn sie ihre Untersuchungen zusammenfaßt: „. . . das Bild seines Märchenstils setzt sich uns etwa aus folgenden Faktoren zusammen: eine volkstümliche Basis (inhaltlich und sprachlich) wird überwuchert von eigenem Ideenwerk und den Launen eines stark individuellen Sprachstils"[4]). Diese Bestimmung trifft freilich nur zu, wenn man die Sache historisch sieht und unter „Basis" die vorherrschenden Merkmale der Ausgangslage versteht. Der absolute ästhetisch-psychologische Verhalt ist jedoch gerade umgekehrt: die Basis, d. h. die spontane Grundäußerung dieses Märchenstils liegt in all dem, was dem Gattungscharakter widerspricht und ihn späterhin zerstört, während der eigentlich „märchenhafte" Ausdruck sozusagen eine überlagernde Schicht darstellt und, einem fremden, verwandelnden Kostüm vergleichbar, über dem individuellen Körper liegt.

Ich muß an dieser Stelle einmal kurz den ästhetisch-stilkundlichen Standpunkt verlassen, um von vornherein einem Einwande zu begegnen, der aus einer rein psychologisch gerichteten Betrachtung heraus gegen meine Deutung erhoben werden dürfte. Man könnte nämlich von dieser Seite her, gestützt auf Äußerungen des Dichters selbst[5]) sowie seiner Freunde und Zeitgenossen[6]), einwenden, daß jener naive, kindliche „Märchenton" zwar nur einem Wesens-Teil der Brentanoschen Natur entspringe, jedoch durchaus nichts Unindividuelles, Fremdes bedeute; Brentano sei eben tatsächlich im innersten Grunde seiner Seele zeitlebens ein Kind geblieben[7]). Gewiß war

---

[4]) Mahl: S. 128. — Der Begriff „Stil" ist in der Mahlschen Arbeit, wie bemerkt, nicht nur als Sprachstil zu fassen; die eigentliche Abgrenzung bleibt jedoch unklar (vgl. S. 11).

[5]) Vgl. Diel-Kreiten: I, S. 384: „Ich kann nicht anders neben Menschen stehen, als wie ein Kind und ein Geist zugleich . . .".

[6]) Vgl. Guido Görres: Vorwort z. Märchenausgabe. S. XXXIV. — Frau v. Ahlefeld bei Cardauns: Beilagen, S. 93 ff.

[7]) Vgl. Benz: Märchendichtung d. R., S. 199: „. . . von einem Kinde sind diese Märchen . . . seinem innersten Wesen nach ist Brentano ein solches seliges Kind geblieben . . ." — Ebd. S. 177. — Einleitung z. Märchenausgabe. S. LXXII. — Larfeld: S. 66.

Brentano ein Kind in dem Sinne, wie Guido Görres es sagt: „. . . ein Kind, das sich arglos und bedachtlos von den Eingebungen und Eindrücken des Augenblicks leidenschaftlich hinreißen ließ“ [8]). Doch ist es ein Irrtum zu glauben, daß diese „Kindlichkeit“ sozusagen als seelischer Nährboden für ein spontanes Wachsen von Märchen angesehen werden könne: das Märchen ist keine Fähigkeit, sondern ein Bedürfnis des Kindes [9]). Es scheint mir dem wahren psychologischen Verhalt schon viel näher zu kommen, wenn etwa Christine Touaillon [10]), die ebenfalls eine ausgesprochene Kind-Natur in Brentano sieht, einen entscheidenden Antrieb zu dessen Märchendichtung in der „Sehnsucht nach einem Reiche des Glücks“ erkennt und erklärt: „Trotz allen Kindersinns weiß der Dichter eben doch mehr, als die Kinder wissen . . . was die Kinder naiv genießen, danach sehnt er sich zurück, und darum bildet Sehnsucht den Unterton zu allem seinem Märchenglück . . .“.

Was auf solchen psychologischen Wegen nur unsicher und undeutlich bestimmbar ist, läßt sich durch eine ästhetische Untersuchung der Sprache objektiv und klar erkennen. Es hätte für uns des psychologischen Exkurses an sich nicht bedurft, um das tatsächliche Verhältnis zu erhellen. Das Ergebnis unserer bisherigen Stiluntersuchungen — das Schwanken des Ausdrucks zwischen gattungsgemäßen, jedoch der erkannten individuellen Sprachgebärde widersprechenden und gattungsfremden, der Individual-Äußerung zugehörigen Stilwerten — dieses Ergebnis weist, scheint mir, eindeutig darauf hin, daß wir im Märchenstil Brentanos eine mimische Gestaltungsform im eingangs erläuterten Sinne vor uns haben. Die märchenfremden Elemente wären dann als Durchbrüche des originalen, spontanen Stilwillens zu werten, sozusagen als

---

[8]) G. Görres: Vorwort. S. XXXIV.

[9]) Vgl. Jacob Grimm: „Sie [die Märchen] gründen sich auf die innere Lust zu hören . . . Glaub aber doch ja nicht, daß die Kinder selbst erfänden . . . zum Selbsterfinden treibt kein Kind nicht die Noth noch sein Gemüth . . .“ (Grimm an Arnim, v. 29. 10. 1812. — Steig III, S. 237).

[10]) ZfdU. 26. S. 148.

ein stilistisches „aus der Rolle Fallen". Anfangs Ausnahmen, gewinnen die Wirkungen dieses subjektiv-individuellen Grundimpulses im Laufe der Entwickelung stetig mehr an Raum und Bedeutung, bis sie schließlich den Ausdruck der Sprache wieder beherrschen; tatsächlich ist vom Märchen in den letzten Bearbeitungen und Erweiterungen nur noch das geblieben, was sich aus den Vorstadien hinüber gerettet hat, wo es ohnehin bereits eingeschränkt gültig war. Und es ist bei einiger Beobachtung unverkennbar, daß sich im Alters-Märchenstil Brentanos der Godwi-Stil in vieler Beziehung noch einmal wiederholt, nur verschnörkelter, starrer, krampfiger — eben mit all jenen Eigenheiten des einsam Alternden behaftet, die Benz einmal treffend als „mönchische Kleinkunst" bezeichnet hat.

Die mimische Qualität des Brentanoschen Märchenstils ist bisher nur selten klar erkannt und herausgestellt worden[11]). Der Grund dafür scheint mir insonderheit darin zu liegen, daß jene Gattungs-Mimesis, wie sie uns im Märchen Brentanos entgegentritt, eine wesentlich andere Art literarischer Nachahmung darstellt, als wir sie etwa in der „Chronika" beobachten. Ich wies bereits eingangs darauf hin, daß wir das Mimische des Märchenstils von jenem bewußten sprachlichen Nachahmen der „Chronika" scheiden müssen als eine unbewußte Angleichung an den Sprachausdruck einer bestimmten Gattung. Gundolf hat diesen Verhalt, wie gesagt, sehr tief und gründlich erkannt und formuliert, wenn er dabei von einer literarischen „Mimicry" spricht. Die Grenzen zwischen bewußter Mimesis und jener unbewußten Mimicry sind im Bereiche der Dichtung naturgemäß fließend. Und gerade im Werk Brentanos, dem die Sprache „zum Balle diente, der nach Gefallen, bald zum Himmel, bald zur Erde geworfen, jedesmal wieder . . . in die Hand des Werfenden zurückkehrte", dem „die verborgensten Schätze

[11]) Ob man sich dabei des Terminus „mimisch" bedient, ist natürlich unwesentlich. — Außer Gundolf (s. o.) hat in neuerer Zeit vor allem Paul Fechter ausdrücklicher darauf hingewiesen. Vgl. Dichtung der Deutschen, S. 458: „Keine Puppe; es ist nur — eine schöne Kunstfigur" — dies Verschen aus dem Gockelmärchen gilt zuletzt von all diesen Geschichten Brentanos."

unserer Sprache zu Gebote standen und die Töne wie dienstbare Geister der leisesten Bewegung seines Gedankens folgten“ [12]) — gerade im Werk eines so souverän-artistischen Wortbildners ist es ein Unding, diese Grenzen zu bestimmen. So mag auch in den Märchen neben der unbewußten Angleichung viel bewußte Nachbildung stehen; im ganzen jedoch scheint mir das Wesen ihres Stils der Gundolfsche Mimicry-Begriff zu erfassen.

In einem freilich vermag ich Gundolf nicht zu folgen. Wenn er auf Grund seiner merkwürdig verständnislosen und abschätzigen Wertung der Märchengattung (die wir bereits an anderer Stelle zurückwiesen) meint: „Die Erzeugnisse der irrationalen Volks- und Kinderphantasie bezauberten Brentano teils als Farbenreiz . . . teils als unverantwortliche entspannende Laune, als fröhlich-läppisches, sinnloses Spiel“, und wenn er in diesem Sinne glaubt, Brentanos Märchendichtung sei „die Antwort einer inneren Anlage auf eine äußere Motivwelt“ [13]), so scheint er mir hierin dem gleichen Irrtum zu erliegen wie jene Beurteiler, die die Märchen als Ausfluß des Brentanoschen „Kindersinns“ nehmen; nur daß sein Irrtum von einer anderen Seite, von einem Verkennen der Gattung herrührt. Zudem besteht zwischen dieser Ansicht Gundolfs und seiner Feststellung der mimischen Qualität ein offener Widerspruch; denn wenn die Märchengattung tatsächlich einer „inneren Anlage“, d. h. der individuellen Artung des Dichters entspräche, müßte sein Märchenstil eine ursprüngliche und spontane Äußerung bedeuten. Nicht also in einer seelischen Verwandtschaft darf man den Ursprung der Brentanoschen Märchendichtung suchen, sondern — es sei noch einmal betont — gerade darin, daß der Dichter all das, was er aus seiner Versenkung in die „alte Poesie“ als reines Bildungserlebnis erfahren hatte, in seinem eigenen Wesen entbehrte und daher ersehnte. Wie sehr ein solches seelisches Bedürfnis bei Brentano ein mimisches Gestalten zu bedingen und zu bestimmen vermochte, habe ich eingangs am Beispiel der „Chronika“ darzutun ver-

[12]) Guido Görres: Vorwort. S. XXVI u. XXVII.
[13]) ZfDkde. 1928. S. 97.

sucht. Beim Märchen ist im Grunde das gleiche der Fall: der schöpferische Impuls entwächst einer Spannung zwischen der unruhvollen, exzentrischen Zerrissenheit des Urerlebens und dem Ruhe, Maße und Erfülltheit bedeutenden Gehalt eines Bildungserlebnisses.

Ich bin mir bewußt, daß ich mit diesen Erwägungen den Boden einer rein ästhetischen Betrachtung verlassen habe. Allein mir schien zumindest dieses Maß an Ausweitung und Ergänzung unserer stilkritischen Ergebnisse vonnöten, um unser Problem einigermaßen zu erhellen, zumal dieses in den bisherigen Stiluntersuchungen stets übersehen oder verkannt wurde.

Es wäre verfehlt, unseren Nachprüfungen und Feststellungen die Absicht einer abwertenden Kritik an der Brentanoschen Märchendichtung zu unterstellen. Es ging hier allein um den Versuch, stilkundliche Untersuchungen der Klärung eines Problems dienstbar zu machen, das der Geistesgeschichte heute mehr denn je am Herzen liegen muß: des Problems der reinlichen Scheidung zwischen volkstümlichen und volkstümelnden Äußerungen. Gundolf hat sicherlich recht, wenn er meint, daß beides selten so unsauber vermischt worden ist wie in der „deutschen Bildungsgeschichte auf dem Nachtrab der Romantik“ [14]). Selbst ein so sachkundiger Forscher wie Benz konnte im Banne dieser „Tradition“ glauben, daß Brentano mit seinen Märchen „ganz und gar im Geiste des Volkes“ schaffe, daß bei ihm „Überlieferung und Dichtung nicht mehr zu trennen“ seien: „. . . so wie ihn müssen wir die alten vergessenen Sänger des Volks, die verschollenen Epen- und Liederdichter uns denken“ [15]).

Im Jahre 1812 schrieb Jacob Grimm in engem Zusammenhang mit Brentanos Märchendichtung an seinen Freund Arnim in einem Brief, der vorzüglich das Verhältnis der „alten“, mythischen und der „neuen“ Poesie behandelt: „Dieser verschiedene Ausdruck der Sage nun

---

[14]) ZfDkde. 1928. S. 6.

[15]) Benz: Märchendichtung d. R., S. 182. — Vgl. auch die bereits eingangs dieses Teils zitierten Äußerungen von Benz zu dieser Frage.

ist aber himmelweit etwas anderes, als die Kraft eines späteren Dichters, und wäre er der stärkste, vermag . . . Über Clemens Kindermärchen sollte ich nicht urtheilen, da ich nie etwas davon gehört oder gelesen habe, ich vermuthe nur, daß sie mir nicht gefallen werden und eine im Grund radlofische, nur wie sich ohnedem versteht, geistreichere und unsteifheiterische Poesieverderbung sein mögen . . . Das Unglück für Clemens Poesie ist, daß er viel zu viel literarische Materialien kennt . . . so trägt er einen solchen Holzstoß zusammen, daß seine Flamme und vermuthlich die keines Menschen allein ausreichen würde, ihn zu einem wohlgefälligen Opfergeruch zu entzünden . . . Sein Buch erscheint mir daher im voraus eine Befleckung der Kinderwahrheit, diese Wahrheit ist aber am End eine der alten Menschen, denn der Anfang des einzelnen Menschen steht auf der gleichen Linie mit dem Anfang des Volks“ [16]). Wenig später fügt Grimm die ungemein instinktsichere und vielsagende Bemerkung an: „Es gibt böse Formen, und dies verdammt mir sowohl die der historischen Romane, als Clemens Märchenbearbeitung, in welchen er sonst neues und eigenthümliches gesagt haben wird, wie ich nicht leugne, sondern nur beklage“ [17]).

Wenn wir diese feinsinnigen und im besten Sinne nüchternen Erörterungen heute lesen, so wird, scheint mir, zwingend klar, wie sehr unser Urteilsvermögen in diesen Dingen einer Befreiung und Schärfung bedarf. Hierzu auf der Grundlage von Stilbeobachtungen einen Beitrag zu geben, war Ausgangspunkt und Ziel unserer Untersuchung.

---

[16]) Steig III, S. 236.
[17]) Ebd. S. 238.

III. DER STIL DES MAGISCH-ERGRIFFENEN ICH.

(Kritik und Einordnung der Röckmannschen Untersuchungen.)

1. Das Problem des „alten Brentano" im Zusammenhang stilkundlicher Betrachtung.

Zweierlei hat die neuere Literaturwissenschaft an Brentano bisher vornehmlich interessiert: seine Märchendichtung und seine Altersperiode. Beim ersten Thema hat — wie es in der Natur der Sache liegt — das Werk selbst mit seinen Quellen-, Motiv- und Form-Fragen im wesentlichen Grundlage und Ziel der Untersuchung gebildet, während der „alte Brentano", genauer gesagt: der zur Kirche zurückgekehrte Brentano, vorwiegend als Mensch einer psychologisch-biographisch gerichteten Forschung zum Objekt diente und in seinem Schaffen nur insofern von Belang war, als dieses die dunklen und wirren Vorgänge seiner seelischen Wandlung zu erhellen vermochte. Das Problem des „alten Brentano" ist also primär von einem Standort aufgeworfen und bestimmt, der der Betrachtungsweise der vorliegenden Arbeit nur bedingt wichtig sein kann. Ausgangspunkt bleibt für uns auch im Altersschaffen Brentanos das Werk, im besonderen das Prosawerk als formal-sprachstilistisches Phänomen. Unter solchem Blickwinkel aber ist der „alte Brentano" für uns kein einheitliches Problem; d. h. die stilkundlich entscheidenden Fragen, die das Alterswerk aufgibt, betreffen nicht einen einzigen formalen Komplex, sondern zwei verschiedene ästhetische Erscheinungen, deren jede in einem besonderen Zusammenhang betrachtet und gewertet sein will: die Sprache der religiösen Schriften, namentlich des „Bitteren Leidens"[1]), und die der Märchenerweiterungen.

[1]) „Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi. Nach den Betrachtungen der gottseligen Anna Katharina Emmerich, Augustinerin des Klosters Agnetenberg zu Düllmen († 9. Februar 1824) nebst dem Lebensumriß dieser Begnadigten." — Die Entstehung dieses Werkes

Das Stilgepräge der erweiterten Märchen ist in seinen wesenhaften Zügen nur als Endpunkt der besonderen Entwicklung der Märchensprache Brentanos überhaupt, als Ergebnis einer Umlagerung der in diesem Bezirk von vornherein bestimmenden Kräfte zu fassen und zu werten. Dies ist im Rahmen unserer Untersuchung und Beschreibung des Märchenstils im vorigen Teil bereits geschehen.

Es handelt sich also nur noch darum, aus dem Bereiche des Brentanoschen Altersschaffens jenen Sprachstil zu berücksichtigen, der uns in höchster Ausprägung in der genannten „Passion" entgegentritt, die der Dichter aus dem Erleben von Krankheit und Tod der Nonne Anna Katharina Emmerick schuf. In diesem Werk nämlich lernen wir eine völlig neue Seite Brentanoschen Sprachvermögens kennen, die als dritte und letzte Wandlungsform wesentlich zum Bilde seines Gesamtstils gehört. Hier sind wir nun in der glücklichen Lage, auf eine Untersuchung zurückgreifen zu können, die, auf den gleichen methodischen Grundlagen aufbauend wie die unsere, in ihren Ergebnissen eine wertvolle Ergänzung und Abrundung der vorstehenden Beobachtungen und Erörterungen bietet. Es handelt sich um Franz Röckmanns Arbeit: „Stilkundliche Untersuchung und geistesgeschichtliche Einordnung des „Bitteren Leidens" von Klemens Brentano"[2]).

Obwohl diese Studie auf der dritten Stufe der Stiluntersuchung (Zusammenfassung der Ausdruckswerte[3])) im wesentlichen andere Wege geht als die vorliegende Arbeit und vornehmlich auf eine Bestimmung des Gattungscharakters hinauswill, lassen sich doch die von Röckmann gewonnenen Ausdruckswerte als solche sehr wohl auch für unsere Zwecke zugrunde legen und auswerten. Ich verzichte daher bewußt auf eine ins Einzelne dringende Analyse der Stilerscheinungen, die nichts wesentlich Neues erbringen könnte, und beschränke mich im folgenden nach einem kurzen kritischen Bericht über Röckmanns Ergebnisse auf deren Einordnung in unseren Zusammenhang.

fällt in die Jahre 1826—33 (vgl. Wilh. Oehl: Einleitung z. Schüddekopf-Ausgabe. Bd. XIV, S. XXIX).

[2]) Diss. Münster. 1934.

[3]) Vgl. die Einleitung zur vorliegenden Arbeit.

2. Röckmanns Ausdrucksbestimmungen am Stil des „Bitteren Leidens".

Die im wesentlichen biographisch-psychologisch verfahrenden Voruntersuchungen Röckmanns sind für unsere Frage von untergeordneter Bedeutung; wir können uns hier sogleich dem Hauptteil seiner Arbeit, der eigentlichen Stilbestimmung, zuwenden, die, wie bemerkt, gleichfalls nach der Schneiderschen Methode vorgeht. Allerdings habe ich — das sei gleich zuvor gesagt — gerade in einem methodischen Punkte einiges an diesen Erörterungen auszusetzen: die Scheidung und Begrenzung der Stilkategorien ist nicht immer mit der Klarheit und Genauigkeit durchgeführt, die gerade das Schneidersche System auszeichnen. Die von R. als „Ausdruckswerte" herausgestellten Züge sind entweder keine rein sprachstilistischen Erscheinungen (wie unter III B. 2, 3, 5), oder sie gehören nicht mehr in die Kategorien der zweiten, sondern bereits einer übergeordneten Stufe und vereinen daher zumeist mehrere Ausdruckswerte in sich. Es wird unsere Aufgabe sein, aus den Darlegungen R.s jene stilistischen Ordnungsbegriffe der zweiten Stufe, soweit für uns wichtig, herauszulösen und unserem System einzuordnen, um seine Ergebnisse in unserem Zusammenhang voll auswerten zu können.

*

Das erste, wichtigste und überzeugendste Ergebnis der R.schen Stiluntersuchung ist die Feststellung einer ausgeprägten „Gegenständlichkeitstendenz" (S. 39 ff.), die den Stilwillen des „Bitteren Leidens" grundlegend bestimmt. An Hand einer Analyse der Leidensschilderungen, Personen- und Ortsbeschreibungen weist R. nach, daß die dabei auftretenden Sprachformen eindeutig auf eine möglichst treffende und genaue Wiedergabe konkreter Wirklichkeit abzielen. Ihr Ausdruckswert ist in hohem Maße „Anschaulichkeit" und „Bildlichkeit". Dabei lassen die geradezu grausam-realistischen Einzelschilderungen der Leidenszustände und -Vorgänge, die minutiöse Genauigkeit, mit der die Menschen gezeichnet werden, und

vor allem die peinlich sorgfältigen und sachlichen, mitunter geradezu „sachverständig“ anmutenden Beschreibungen von Orten, Gebäuden, Entfernungen usw. erkennen, daß es diesem Stil vorzüglich auf das Erfassen des Details, und mag es im ganzen noch so unbedeutend scheinen, ankommt; ja, daß ihm selbst ausgesprochene Nebensächlichkeiten wert sind, getreulich und konkret berichtet zu werden (vgl. das besonders instruktive Beispiel S. 51)[1]. R. belegt jene Gegenständlichkeitstendenz nicht allein durch Sprachformen der unmittelbaren Aussage, sondern er zieht — was stets besonders aufschlußreich ist — gleichermaßen die Metaphorik eingehend für seine Ausdrucksbestimmung heran. Dabei ergibt sich deutlich, daß auch die Vergleichsbildung in den weitaus meisten Fällen objektiv, d. h. vom Gegenstand her bestimmt und veranlaßt ist, dessen Besonderheit einer Erklärung und Kennzeichnung bedarf. Auch die metaphorische Sprache dient also wesentlich der treffenden und präzisen Wiedergabe bestimmter sinnlicher Eindrücke. Gefühls- und Stimmungs-Wirkungen bleiben dabei sekundär und treten nur bedingt als vordringliche Stil-Faktoren auf (s. u.). R. kann also durchaus überzeugend zusammenfassen: „Was allem zu Grunde liegt, ist das Streben auf die Erfassung eines wirklich vorhandenen Gegenstandes . . . Wodurch Brentano auf die Leser wirken will, ist diesmal nicht die Kraft seiner lyrischen Expressionen oder seiner bezaubernden Phantasie, sondern gerade die Wucht einer ganz realen Gegenständlichkeit . . .“ (S. 51).

In einem kann ich R. nicht ohne weiteres zustimmen: Er lehnt den Begriff „plastisch“ für diese Sprache ab, weil sie ein „Verweilen bei der wohl genau geschauten, aber doch verwirrenden Fülle von Einzelzügen“ bedeute,

[1]) Es ist hierbei besonders bemerkenswert, daß der Wortschatz durch diesen Stilwillen eine erhebliche Bereicherung und Differenzierung erfährt. Die vielerörterte Stereotypität und Unbestimmtheit der romantischen Sprache (vgl. E. Günzburger: Stileigenheiten der Romantik. Diss. Bonn 1932. — G. Jahn: a. a. O. S. 30 ff. und 87 ff.), die im wesentlichen durch ihre starke Gebundenheit an das besondere Ich des Schreibers bedingt ist, ist in der Brentanoschen „Passion“ aufgehoben, weil hier nicht mehr das bestimmte individuelle Subjekt die Worte prägt, sondern der Gegenstand in seiner wechselnden Vielgestaltigkeit.

während der plastische Stil ein einheitliches Gesamtbild erstelle, „das die Einzelzüge einer Gesamtvorstellung unterordnet". Hier wird, scheint mir, die an sich schon etwas einseitige und zugespitzte Definition des „plastischen" Ausdrucks, die Schneider[2]) gegeben hat, allzu sehr als starrer Lehrsatz aufgefaßt. Gewiß ist im Stil des „Bitteren Leidens" eine starke „Tendenz zur Einzelheit" wirksam; doch wäre es völlig verfehlt, ihm deshalb jede plastische Qualität abzusprechen. R. muß selbst feststellen, daß etwa bei der Beschreibung der Schergen „dieselben kleinen Besonderheiten" immer wieder ausgesagt werden; die zusammengetragenen Beispiele (S. 46) zeigen geradezu ein leitmotivisches Wiederkehren bestimmter, für das Gesamtbild integrierender Vorstellungsgehalte[3]). R. bemerkt dazu sehr richtig: „Alle aufgezählten Merkmale der Schergen, so geringfügig sie auch an sich zu sein scheinen, lassen in uns eine charakteristische Vorstellung von ihnen aufkommen" (ebd.). Besteht nicht aber gerade in solcher Wirkung das Wesen „plastischen" Sprachausdrucks[4])? Es handelt sich hierbei keineswegs nur um eine terminologische Frage. Es geht vielmehr darum, festzustellen, ob jene „Tendenz zur Einzelheit" lediglich einer senilen, künstlerisch gebrochenen Pedanterie entspringt, die ein einheitliches Ganzes nicht mehr zu schauen und zu formen vermag, oder ob hier noch eine volle Gestaltungskraft am Werke ist, die ganz im Banne ihres Gegenstandes wirkt, die aber der entscheidenden schöpferischen Leistung fähig ist, im Kleinen das Große, im Einzelnen das Ganze zu ahnen und ahnen zu lassen. Nach R.s Ausführungen kann man leicht den Eindruck gewinnen, als ob es sich bei jenen subtilen Schilderungen um eine engherzige Kleinmalerei handele, um eine Art jener „mönchischen Kleinkunst", wie sie Benz

---

[2]) Ausdruckswerte, S. 189.

[3]) Die gleiche Beobachtung machen wir an der von bestimmten, immer wiederkehrenden Adjektiven getragenen Beschreibung der Maria, die R. S. 47 zitiert.

[4]) Vgl. hierzu Schneider, der dem Leitmotiv mit Recht ausschließlich „plastischen" Wert beimißt, weil es, obschon immer nur kleine Einzelzüge anklingen, im Leser doch (infolge der außerordentlich kennzeichnenden Bedeutung dieser Details) ein charakteristisches Gesamtbild hervorruft. (Ausdruckswerte, S. 195 ff.)

an den späten Brentanoschen Märchenbearbeitungen mit Recht feststellte (s. o.). In Wahrheit aber will auch R. den Stil des „Bitteren Leidens" nicht in dieser Weise gewertet wissen, sonst müßte er die von ihm eingangs zitierte Bemerkung des Langbehn-Biographen Momme Nissen zurückweisen, der vom Rembrandtdeutschen sagt, er habe in Brentanos „Passion" „das Weltall und jede Stiefelschnur mit gleicher Ruhe und Deutlichkeit und Tiefe des Blicks umfaßt" gefunden [5]).

Mit jener Tendenz zur Gegenständlichkeit, namentlich zur konkreten Einzelheit, wie sie R. aufzeigt und beschreibt, ist jedoch nicht nur ein Ausdruckswert gefunden: neben der „Anschaulichkeit" und „Bildlichkeit" schließt dieser Stilwille des „Bitteren Leidens" vor allem eine außerordentliche, im Bereiche der Brentanoschen Dichtung beim ersten Begegnen geradezu unwahrscheinliche „Sachdienlichkeit" ein. R. ist dieser Ausdruckswert sicher nicht entgangen; darauf deuten etwa folgende Sätze: „Das Gegenständliche der Leidensgeschichte ist das, was dem Schreiber als zentral und bedeutend erscheint. Die Worte haben nur den Sinn, diesen Gegenstand zu bezeichnen, ihn zu treffen, ihn wiederzuspiegeln; sie sind nur Mittel zu diesem einen Zweck. Was die Worte in ihrer eigenen Sphäre, dem Wort-Sein sind, ist hier völlig belanglos... sie gelten hier nur, sofern sie Ausdruck sein können für eine vorhandene reale Welt." (S. 51) Ich möchte diesen Stilwert des „Bitteren Leidens", gerade weil er im Schaffen Brentanos eine so einmalige Besonderheit darstellt, ausdrücklicher betonen, als es R. tut, der nur im Zusammenhang jener „Gegenständlichkeitstendenz" davon spricht. Was bedeutet dieses unaufhörliche Streben nach genauer und treffender Wiedergabe der Einzelheit anderes als einen hingebungsvollen Dienst am Gegenstand? Mitunter, wo die Sprache, um möglichst präzise und sachlich zu sein, geradezu das Gepräge wissenschaftlichen, technischen oder geschäftlichen Fach-Stils annimmt (vgl. R., S. 49), artet diese Hingabe in dem fast völligen Erlöschen eines künst-

[5]) M. Nissen: der Rembrandtdeutsche. Freiburg i. Br. 1926. — S. 251.

lerischen Anspruchs nahezu in Selbstaufgabe aus. Die Ausdruckswerte der realistischen Anschaulichkeit und Sachdienlichkeit sind in diesem Stil aufs innigste verschmolzen, durchdringen und bedingen sich gegenseitig zutiefst.

Noch augenfälliger wird das sachdienliche Gepräge dieser Sprache bei einer Überprüfung all der Stilerscheinungen, die sonst bei Brentano gerade den gegenteiligen Ausdruck zu bewirken pflegen. R. behandelt sie — aus nicht ganz einleuchtenden Gründen — in seinem Abschnitt „Einheitlicher Ordnungswille"; streng genommen gehören sie jedoch in den vorliegenden Zusammenhang. Es handelt sich dabei namentlich um die dem Brentanoschen Wesen zutiefst eingeborenen Formen des Wortspiels und der Assonanz, die trotz des grundlegend veränderten Stilwillens selbst im „Bitteren Leiden" nicht selten begegnen — freilich mit völlig anderem ästhetischen Ausdruck als in den übrigen Dichtungen. R. weist nach, daß der Wiederholung gleicher oder gleichklingender Worte und Wortgruppen ebenso wie den klangmetaphorischen[6]) Assonanzen bis auf ganz vereinzelte Ausnahmen keinerlei spielerischer oder selbstherrlicher Wert zukommt, sondern lediglich die Funktion, Sinn-Zusammenhänge zu vertiefen, zu erschließen und zu verdeutlichen, der eindrucksvollen, emphatischen Aussage des Gegenstandes zu dienen (S. 68 ff.). Ebenso stellt R. fest, daß jene subjektiv-ironischen Extravaganzen, denen sich der Dichter sonst mit besonderer Vorliebe hingab, im Stil des „Bitteren Leidens" vollkommen fehlen: „Der ‚Brentanismus', jenes Vorrecht auf Verwirrung und Verwicklung . . . ist völlig geschwunden zugunsten einer geordneten, dem Sinnzusammenhange dienenden Wort- und Satzfolge. Die romantische Ironie, ehedem ein konstitutives Element der Wortkunst Brentanos, wagt sich nicht mehr hervor, wohl aus Achtung vor der Erhabenheit und Größe des Gegenstandes". (S. 72)

---

[6]) Nicht „lautmalerischen", wie R. sagt. Von Lautmalerei sprechen wir, wie schon an anderer Stelle bemerkt, nur dort, wo Gehörsempfindungen versinnlicht werden. (Vgl. Schneider: Ausdruckswerte, S. 205.)

Gerade in der veränderten Artung oder dem völligen Fehlen jener ursprünglich der willkürlich-extravaganten Brentano-Natur zugehörigen Stilerscheinungen in der Sprache des „Bitteren Leidens“ offenbart sich uns klar und eindeutig deren objektiv-sachdienliche Ausdrucksfunktion.

*

Wenig überzeugend ist der 2. Abschnitt der Stilbetrachtung R.s. Einmal hat das, was hier als „Vergegenwärtigung übernatürlicher Beziehungen und Wirkungen“ gewertet wird, mit sprachstilistischen Erscheinungen zumeist nichts zu tun. Zum anderen ist die Zusammenfassung der tatsächlich sprachlichen Merkmale, die aufgewiesen werden, unter dem genannten Oberbegriff wenig glücklich und einleuchtend, zumal dieser Begriff schlechthin kaum als stilistischer Ausdruckswert gelten kann. R. will, nachdem seine ersten Beobachtungen der Aussage konkreter Vorstellungen gegolten haben, nunmehr die Sprachformen prüfen, die bei der Wiedergabe unsinnlicher Gehalte begegnen. Was sollen aber in diesem Zusammenhang die breiten Auslassungen über die „heilsgeschichtliche Symbolik“? Was hat etwa das Auftreten von Engeln und Teufeln (S. 59) oder die Erscheinung, „daß Steine unter den Händen und Füßen heiliger Personen erweichen“ (S. 66), mit Sprachform und -Ausdruck zu tun? Kann man gar von einer „Stilform“ oder einem „Ausdruckswert“ der „Steinerweichung“ sprechen, wie es R. (S. 67) allen Ernstes tut? Hier liegt also eine schlimme Begriffsverwirrung vor, die ein klares Ergebnis nicht aufkommen läßt.

Was R. an tatsächlichen Stilerscheinungen aufzeigt, ist:

1. Mangel an Genauigkeit und Bestimmtheit in der Wiedergabe unsinnlicher Vorstellungsgehalte. Bei den „im Sinne menschlicher Seinsweise unrealen Vorgängen beschränkt sich der Stil . . . auf Andeutungen und Umrisse“ (S. 60).
2. Tendenz zu symbolischer Gestaltung, d. h. zur Aussage abstrakter Inhalte durch konkrete Bilder oder zumindest in Verbindung mit solchen (S. 61 ff.). Wobei zu

bemerken ist, daß diesen symbolischen Metaphern zumeist etwas Allgemeines, Uncharakteristisches und Starres, Formelhaftes eignet, so daß die ausgesagten Abstrakta durch sie weder eine genauere Bestimmung und Verdeutlichung noch eine gefühlsmäßige Vertiefung und Deutung erfahren.

Ob diese stilistischen Merkmale unter dem Begriff „Vergegenwärtigung übernatürlicher Beziehungen und Wirkungen" erschöpfend zusammengefaßt sind, bleibe dahingestellt. In jedem Falle scheint mir R. übersehen zu haben, daß in jenen unsinnlichen Bezirken ein ausgesprochenes Versagen der sprachlichen Gestaltungskraft vorliegt. Diese Erscheinung ist um so auffälliger und bemerkenswerter, als die Ausdrucks- und Treff-Fähigkeit bei der Wiedergabe konkreter Gegenstände im „Bitteren Leiden", wie wir sahen, gerade eine erhebliche Steigerung zeigt. R. meint zwar, ein Eingehen jener abstrakten Gehalte „in die ihnen von Brentano übergeworfenen anschaulichen Hüllen" sei „garnicht vom Autor beabsichtigt", er verfolge im Gegenteil „mit der symbolischen Wiedergabe unsinnlicher Wirklichkeiten den Zweck, die Welt, die hinter und jenseits der realen und sichtbaren Natur liegt, durchleuchten zu lassen und den Eindruck hervorzurufen, daß diese Welt der Übernatur nicht weniger wirklich ist, wenn sie auch unseren äußeren Sinnen nicht zugänglich ist" (S. 62). Diese Erklärung erscheint mir jedoch sehr gepreßt und als ästhetisches Argument wenig einleuchtend. Die Gründe für jenes merkwürdige sprachliche Unvermögen, das in der Blässe und mangelnden Prägnanz abstrakter Aussagen oder begrifflich-sinnlicher Symbol-Metaphern sich äußert, muß man wohl in ganz anderer Richtung suchen.

Unsere Beobachtungen — namentlich am Godwi-Stil — haben gezeigt, daß dort auch den Verbildlichungen begrifflicher Vorstellungen zumeist ein starker subjektiver Gefühlswert innewohnt. Es hängt dies unmittelbar mit jener „Sensibilität des romantischen Empfindungslebens", seinem „Beteiligtsein an allen Vorgängen des Lebens" zusammen: „Selbst wenn der romantische Dichter speku-

liert, fühlt er“[7]). Wohl von keinem gilt dies mehr als vom Godwi-Dichter: jeder Gedanke und jeder Gedankengang in ihm ist begleitet von subjektiven Gefühlsschwingungen; und wo Gedankliches ausgesagt wird, dort spricht entweder das Gefühl so stark mit, daß es sich nur in lyrischen Metaphern äußern kann, oder aber es bleibt — bei der ausgesprochenen Unfähigkeit Brentanos zu heller und bestimmter Begriffsvorstellung — blasse, abstrakte Umschreibung, allgemeine Andeutung. Nun wird am Stil des „Bitteren Leidens“, wie wir oben sahen, ein unbedingtes Sich-Hingeben an die Sache, ein Zurückdrängen aller subjektiv-autonomen Kräfte offenbar, das zuweilen einer Selbstentäußerung des sonst so selbstherrlichen Brentano gleichkommt. Mir scheint, daß die merkwürdige sprachliche Behandlung abstrakter Gehalte nichts anderes zeigt: die Beteiligung des subjektiven Gefühls, die lyrische Äußerung ist gezügelt; was bleibt, ist die allgemeine abstrakte Wendung oder das formelhaft symbolisierende Bild, das als hergebrachtes stilistisches Requisit in religiösen Erbauungsbüchern bereit lag.

*

Die Übernahme objektiv genormter Sprachformen ist im „Bitteren Leiden“ keine Seltenheit. R. wendet sich dieser Erscheinung eingehend im 4. Abschnitt zu[8]), dessen Ergebnisse wir hier kommentarlos übernehmen können. Er weist darin mit überzeugenden Belegen nach, daß sich der Stil vielfach formelhafter Wendungen bedient, „die dem Sprachschatz des kirchlichen Gemeinschaftslebens entnommen sind“, namentlich der Liturgie, den Gebetbüchern und der Bibel. R. faßt treffend zusammen: „Alle diese Beispiele verraten ein Zurücktreten subjektiver Ausdruckselemente . . . Die Verständigung zwischen Schreiber und Leser kommt hier also nicht zustande durch

---

[7]) Gisela Jahn: a. a. O. S. 47.

[8]) Die für uns wesentlichen Feststellungen des 3. Abschnitts „Einheitlicher Ordnungswille“ haben wir bereits in anderem Zusammenhang berücksichtigt (Wortwiederholung — Wortspiel — Klangassonanz). Was die Ausführungen darüber hinaus bieten — Untersuchungen der strukturellen Gesamtanlage — gehört nicht zur Sprachstilkunde im engeren Sinne und geht uns hier nichts an.

sprachschöpferische Leistung des Autors, sondern wird vermittelt durch den Hinweis auf die objektiven biblischen Geschehnisse. Und schon im bloßen Nennen der betreffenden Ereignisse . . . enthüllt sich dem Leser der Sinn." (S. 85)

*

Im letzten Kapitel seiner Stilbetrachtung versucht R., die ganz besondere Art der Beteiligung subjektiver Kräfte an der Sprachgestaltung des „Bitteren Leidens" zu bestimmen. Im Gegensatz zu der subjektivistischen Selbstherrlichkeit und Losgelöstheit, die wir am reinsten im Godwi-Stil verkörpert sahen, wird am sprachlichen Ausdruck dieser religiösen Altersschrift eine Wirkung des gestaltenden Ich offenbar, die ganz und gar aus einer tiefen Verbundenheit mit dem Gegenstand erwächst, ja geradezu von diesem ausgelöst ist. In zahllosen Attributen, substantivischen Benennungen, zuweilen auch Interjektionen werden eigene Gefühlsäußerungen und Wertungen des Autors kundgetan, die Abscheu, Mitleid, Grauen, Rührung, kurzum eine verstärkte Anteilnahme des Lesers an den geschilderten Menschen und Vorgängen hervorrufen wollen. Selbst gefühlswertige Vergleiche entspringen nicht mehr subjektiven Spiegelungen oder Ausschweifungen, sondern aus der tiefen Hingabe des Gefühls an die auszusagende Sache. Sehr richtig ist R.s Hinweis darauf, daß wir die starke, innerlichst teilnehmende Bindung des Schreibers an die wiedergegebenen Dinge nicht allein in jenen unmittelbaren Äußerungsformen ausgedrückt finden, sondern schon in der erkannten Tendenz zu detaillierter Gegenständlichkeit an sich (S. 91).

Ob das besondere Gepräge dieses subjektiven Ausdruckswerts mit „religiös-seelsorgerliche Tendenz" von R. treffend umschrieben ist, möchte ich allerdings bezweifeln. Jedenfalls vermag ich weder die Notwendigkeit solcher einseitigen Termini noch ihre Nützlichkeit für eine objektive Sprachstilforschung recht einzusehen.

Was R. am Schluß dieses Kapitels (S. 93 ff.) als „Gefühlsübertragung . . . durch direktes Ansprechen des Lesers" anführt, ist keine sprachliche Erscheinung. Solche

„Betrachtung . . . über die Bedeutung der Geschehnisse für uns" ist ein reines Element des Inhalts.

3. Zusammenfassung und Einordnung: Der Stil des magisch-ergriffenen Ich.

Röckmann faßt die erkannten Stilwerte des „Bitteren Leidens" im wesentlichen unter Gesichtspunkten zusammen, die aus dem Rahmen unserer Gesamtuntersuchung herausfallen. Um die Möglichkeit einer Einordnung dieser Ergebnisse in unser System zu gewinnen, haben wir die Deutung auf der gleichen Grundlage zu versuchen wie bisher, d. h. durch Bestimmung der wesentlichen Bedingnisse des Formwillens, der sich in den festgestellten Ausdruckswerten offenbart.

Der Sprachstil des „Bitteren Leidens" ist von einer Einhelligkeit, die kein anderes Prosawerk Brentanos erreicht. Die konstitutiven Grundwerte seines ästhetischen Ausdrucks, die wir oben nachwiesen, sind aufs engste miteinander verwandt: die sprachliche Äußerung strömt aus einer gleichbleibenden Kraft, aus einer einheitlichen Erlebnis-Mitte.

Jene Tendenz zur dinglichen Einzelheit ist der erste Ansatzpunkt, um zu einer Erkenntnis der seelischen Triebkräfte zu gelangen, die diesen Stil bestimmen. Zweifellos hat R. recht, wenn er meint: „Wir haben den Eindruck, als wenn Brentano ehrfürchtig allen diesen Einzelangaben gegenübersteht, die er nicht von sich aus zu gestalten, an denen er nicht zu drehen und zu deuten wagt. Die unwichtigste Nebensächlichkeit wird hier von Bedeutung, weil sie ein Faktum darstellt, das in irgendeiner realen Beziehung steht zur Leidensgeschichte des Herrn". (S. 47) Der Autor ist ergriffen und beherrscht von dem für ihn heiligen und erhabenen Gegenstande, den er darzustellen hat; in seinem Banne erfolgt jede Äußerung, ihm dient er mit jedem Wort. Jedes Einzelding wird ihm ein Corpus mysticum, das menschliche Sprache allein durch hingebungsvolle und erschöpfende Beschreibung seiner realen Seinsgestalt auszusagen vermag. Aller Anspruch des Ich

hat dabei zu schweigen, sofern es nicht direkt seine Anteilnahme an der Sache kundgibt. Selbst feste Formen und Formeln einer geheiligten Sprach-Tradition werden statt eigener Formulierungen aufgenommen wie sakrale Zeichen, deren magische Kraft dem Unirdischen und Übermenschlichen des Gegenstands tiefer Ausdruck zu verleihen vermag als die treffendste und schönste Wendung des Schreibers selbst.

Die grundlegende Wandlung gegenüber den bisher betrachteten Stil-Typen im Prosawerk Brentanos ist mit Händen zu greifen: An die Stelle subjektiven Gefühls- und Stimmungsausdrucks ist eine objektiv-realistische Gegenständlichkeit getreten. Die ausgeprägten spielerisch-ausstattenden Elemente sind einer geradezu leidenschaftlichen Sachdienlichkeit gewichen. Und wo ehedem Eigenwilligkeit, ja oft genug Koketterie und Extravaganz Wortgebung und Satzfügung bestimmten, werden nunmehr alte konventionelle Formeln nachgesprochen. War die Godwi-Sprache Ausdruck einer subjektivistischen Autonomie hohen Grades, offenbarte sich selbst in der Erzählweise der Märchendichtung, wenngleich weitgehend verdeckt und verdrängt, die gleiche seelische Grundtendenz, so zeigt die Sprach-Physiognomie des „Bitteren Leidens" einen Formwillen, der aus einer zwingenden magischen Bindung und Ergriffenheit gestaltet und allen ichhaften Drang bis zur Selbstentäußerung zügelt.

Gundolf will, freilich nicht unter stilkritischen Gesichtspunkten, diese Wandlung ähnlich deuten wie Brentanos Hinwendung zur Märchendichtung: er glaubt, seine „Katholizität" sei „eine heilige Narkose, das verzweifelte, krampfige Untertauchen eines rastlos zerwühlten und halb verrückten Geistes in den ruheverheißenden Schoß der uralten umfassenden gebieterischen Gemeinschaft"[1]. Mir scheint dieses Urteil nach den gewonnenen Einsichten abwegig. Gerade das „Bittere Leiden" zeigt in seinem Stil, daß hier kein „krampfiges Untertauchen" seelischer Ursprung ist, sondern eine echte, von Rücksichten auf das

[1]) Gundolf: a. a. O. S. 6.

eigene Ich vollkommen freie Hingabe. Diese Sprache kommt nicht aus einem „Bedürfnis“ nach Sicherheit und Bindung wie die der Märchen, sondern aus dem vollen Besitz einer beglückenden Bindung: nicht aus Sehnsucht, sondern aus Erfüllung.

Freilich war diese Gebundenheit des Ich, wie sie sich in der Sprachform des „Bitteren Leidens“ äußert, von bestimmten Bedingungen abhängig. Schon der Stil der wenige Jahre später abgeschlossenen Märchenerweiterungen zeugt, wie wir sahen, nur in vereinzelten Partien davon. Allein der religiöse Gegenstand, die Anschauung des Göttlichen, vermochte jene Hingabe auszulösen. Als mit der Wiederaufnahme der Märchen, die, wie wir wissen, aus rein materiellen Gründen erfolgte, mehr oder weniger gleichgültige, im Sinne des alten Brentano „weltliche“ Dinge zur Darstellung kamen, brach, wie unsere Untersuchung ergeben hat, auch der alte Stilwille wieder durch.

LITERATURVERZEICHNIS.

I. Ausgaben.

Die Märchen des Clemens Brentano. Zum Besten der Armen nach dem letzten Willen des Verfassers herausgegeben von Guido Görres. 2 Bde. Stuttgart u. Tübingen 1846/47.

Clemens Brentanos Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Christian Brentano. Frankfurt am Main. 1852 ff.

Clemens Brentanos Sämtliche Werke. Hrsg. v. Carl Schüddekopf. München u. Leipzig 1909 ff. — Bd. V: Godwi. Hrsg. v. Heinz Amelung. 1909. — Bde. XI; XII, 1; XII, 2: Märchen. Hrsg. v. Richard Benz. 1914/17. — Bd. XIV, 1: Religiöse Schriften. Hrsg. v. Wilhelm Oehl. 1912.

II. Literatur.

Benz, Richard: Märchendichtung der Romantiker. Gotha 1908. (1926²).

— Einleitung zu Brentanos Märchen. Schüddekopf-Ausgabe. Bd. XI. 1914.

Bleich, Otto: Entstehung und Quellen der Märchen Clemens Brentanos. Arch. f. d. Stud. d. neueren Sprachen. Bd. 96. 1896.

Cardauns, Hermann: Die Märchen Clemens Brentanos. Köln 1895.

Diel-Kreiten: Clemens Brentano. Ein Lebensbild nach gedruckten und ungedruckten Quellen. 2 Bde. Freiburg i. B. 1877/78.

Elster, Ernst: Prinzipien der Literaturwissenschaft. II. Bd.: Stilistik. Halle 1911.

Glöckner, Karl: Brentano als Märchenerzähler. Diss. Köln 1937.

Görres, Guido: Vorwort zu seiner Ausgabe der Brentano-Märchen. 1846/47.

Gundolf, Friedrich: Über Clemens Brentano. ZfDkde. 42. 1928. S. 1 ff. u. 97 ff.

Günzburger, Elsbeth: Stileigenheiten der Romantik. Diss. Bonn. 1933.

Hunkeler, Leodegar: Clemens Brentanos religiöser Entwicklungsgang. Diss. Freiburg Schw. Sarnen 1915.

Jahn, Gisela: Studien zu Eichendorffs Prosastil. Diss. Berlin 1936.

Kainz, Friedrich: Das Steigerungsphänomen als künstlerisches Gestaltungsprinzip. Ztschr. f. angewandte Psychologie. 1924. 33. Beiheft.

Kerr, Alfred: Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik. Berlin 1898.

Larfeld, Gertrud: Clemens Brentanos „Märchen vom Schulmeister Klopfstock und seinen fünf Söhnen". Diss. Marburg 1921.

Mahl, Jlse: Der Prosastil in den Märchen Clemens Brentanos. Germanische Studien. 110. Berlin 1931.

Mallon, Otto: Brentano-Bibliographie. Berlin 1926.

Martin, Ernst: Neue Brentano-Literatur. Die Literatur. 26. 1923. S. 659 ff.

Meyer, Richard M.: Deutsche Stilistik. München 1913[3].
Petersen, Julius: Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Leipzig 1926.
Petrich, Hermann: Drei Kapitel vom romantischen Stil. Ein Beitrag zur Charakteristik der romantischen Schule, ihrer Sprache und Dichtung, mit vorwiegender Rücksicht auf Ludwig Tieck. Leipzig 1878.
Pörner, Martin: Die Entwickelung des bildlichen Ausdrucks in der Prosa Klemens Brentanos. Diss. Greifswald 1911.
Röckmann, Franz: Stilkundliche Untersuchung und geistesgeschichtliche Einordnung des „Bitteren Leidens" von Klemens Brentano. Diss. Münster 1934.
Roethe, Gustav: Brentanos „Ponce de Leon", eine Säkularstudie. Abhandl. d. Königl. Gesellsch. d. Wissensch. z. Göttingen. Phil.-hist. Klasse. N. F. Bd. V. Nr. 1. Berlin 1901.
Schellberg, Wilhelm: Untersuchung des Märchens „Gockel, Hinkel und Gackeleia" und des „Tagebuchs der Ahnfrau" von Clemens Brentano. Diss. Münster 1903.
Schneider, Wilhelm: Ausdruckswerte der deutschen Sprache. Eine Stilkunde. Leipzig u. Berlin 1931.
— Kleine deutsche Stilkunde. Leipzig 1929[3].
— Deutsche Kunstprosa. Leipzig 1931[3].
— Nomen und Verbum als Ausdruckswerte für Ruhe und Bewegung. ZfDkde. 1925. S. 705 ff. u. 771 ff.
Scholz, Felix: Das wissenschaftliche Brentano-Bild der Gegenwart. ZfDB. 6. 1930. S. 98 ff.
Schultze-Jahde, Karl: Zur Gegenstandsbestimmung von Philologie und Literaturwissenschaft. Ein methodologischer Versuch. Berlin 1928.
Seebaß, Friedrich: Clemens Brentano in der neueren Forschung. Ein Literaturbericht. GRom. Mon. schr. XIX. Heft 9/10. 1931.
Steig, Reinhold: Achim v. Arnim und die ihm nahestanden. 3. Bd. Stuttgart u. Berlin 1904.
Streit, Ludwig: Untersuchungen zum Stil der Märchen Clemens Brentanos. Diss. Erlangen 1910.
Strich, Fritz: Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. München 1928[3].
Walzel, Oskar: Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg 1924.

LEBENSLAUF.

Ich wurde am 10. April 1913 in Wohlau (Schlesien) geboren. Meine Eltern sind der Obersteuerinspektor August Pradel und Gertrud Pradel, geb. Richardt.

Nach dem Besuch der katholischen Volksschule und des humanistischen Gymnasiums in Wohlau legte ich 1932 die Reifeprüfung ab und studierte an den Universitäten Innsbruck und Breslau Deutsche Literaturgeschichte und Philologie, Geschichte, Deutsche Volkskunde, Kunstgeschichte und Philosophie. Am 25. Juni 1938 bestand ich die Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen.

1933 genügte ich der studentischen Arbeitsdienstpflicht. Von November 1934 bis Oktober 1935 stand ich im freiwilligen Heeresdienste.

Meine akademischen Lehrer waren u. a. die Herren Professoren Merker, Ranke, Beyerhaus, Kornemann, Santifaller, Steller und Frey. Zu besonderem Dank bin ich Herrn Prof. Dr. Dr. Merker für seine Anteilnahme am Entstehen dieser Arbeit verpflichtet.

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätte Halle (Saale), Dölauer Straße 14
Spezialdruckerei für wissenschaftliche Werke und Dissertationen